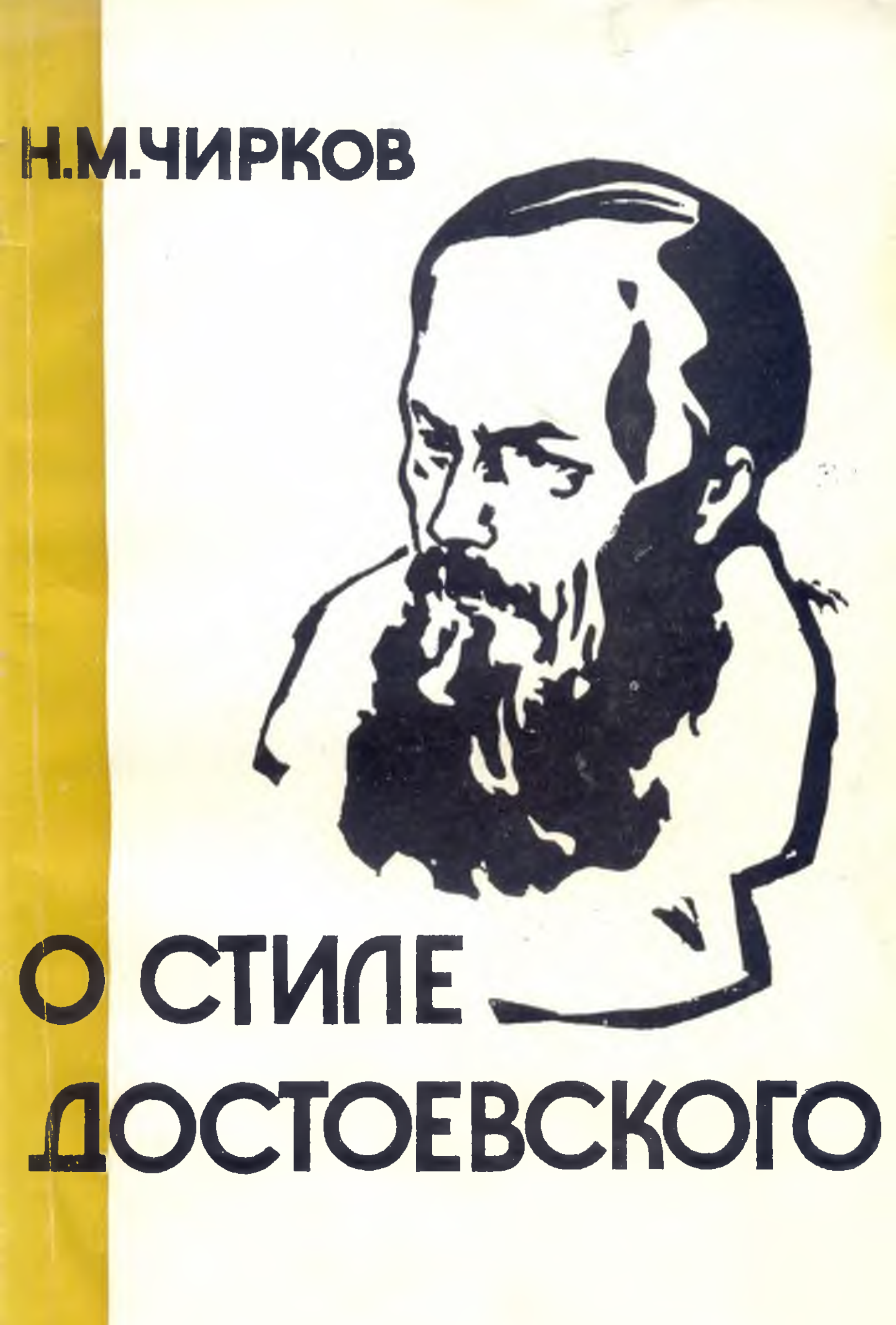


Н. М. ЧИРКОВ

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Н. М. ЧИРКОВ

О СТИЛЕ ДОСТОЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА · 1964

Ответственный редактор

Г. Л. АБРАМОВИЧ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Непосредственной задачей настоящей работы является анализ изобразительных средств Достоевского, его стиля. Конечно, изобразительные средства можно изучать только и исключительно как средства художественного воплощения содержания того или иного произведения автора. Для того, чтобы понять и оценить творческий метод писателя, важно ответить на вопрос не только *как* изображается, но в первую очередь — *что* изображается.

Однако мы должны предостеречь против недооценки специального изучения изобразительных средств. Речь ведь идет не об изучении какой-то чистой формы, а об изучении того «сцепления мыслей», о котором говорил Л. Н. Толстой в известном письме к Н. Н. Страхову по поводу толкования романа «Анна Каренина». «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится» [1]. «Сцепление мыслей», иными словами система идей художника в их *живом движении* не может быть раскрыта без проникновения в художественную форму его произведений, его стиля.

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений в 90 томах, т. 62. М., 1953, стр. 269.

Правильная, научно-объективная интерпретация мыслей художника возможна только в том случае, если она опирается на тщательный анализ художественных текстов его произведений. Цитированные слова Л. Н. Толстого из письма к Н. Н. Страхову должны быть поставлены в связь с одной сценой из романа «Анна Каренина», а именно сценой посещения Анной и Вронским мастерской русского художника Михайлова за границей. Михайлов вспоминает после ухода Анны и Вронского о замечании посетителей по поводу картины «Христос перед Пилатом»: «Христу жаль Пилата». Художник думает, что это замечание лишь одно из множества возможных верных замечаний. И далее Михайлов размышляет о глубинах работы художника и о том, что она является своеобразным «снятием покровов». Нужно считать, что и труд исследователя художественного произведения должен быть также особым «снятием покровов», осторожным и бережным, внимательным и терпеливым. Исследователю необходимо учитывать, что истолкование того или иного художественного произведения, претендующее на истину, должно быть тщательно и всесторонне обосновано самим изучаемым литературным материалом.

В художественной форме, понимаемой как выражение идеи, заключаются такие оттенки мысли, которые нельзя уловить путем выявления прямо высказанных авторских мыслей. С этой точки зрения, изучая форму, мы постигаем последнюю тайну содержания. В особенности это можно отнести к Достоевскому — художнику острейших и глубочайших идей. Форма его произведений — выражение гигантского идейного содержания. Проникнуть в него, минуя анализ формы, совершенно невозможно. Конкретное рассмотрение изобразительных средств Достоевского необходимо предварить тремя замечаниями.

Во-первых, надо указать на присущее всем большим писателям многообразие смысловых нитей, связывающих темы и идеи произведений с формой их выражения. У Достоевского целые комплексы идей-мотивов и, следовательно, эти связи особенно сложны и многообразны. Отсюда становится очевидной вся несостоятельность «дедукции» при изучении стиля писателя, т. е. прямого выведения из какой-нибудь односторонне выхваченной идеи писателя всей системы его художественных средств. Эта система выясняется при проникновении в органическое единство содержания и формы творений писателя, во все «сцепление мыслей» в их конкретном художественном выражении.

Во-вторых, нужно иметь в виду, что предмет литературоведения — область многозначного текучего смысла. Поэтому здесь всякого рода категоричность и претензии на непогрешимость в употреблении тех или иных терминов легко превращаются в мертвящее буквоедство. Бесспорно, что мы должны стремиться к предельной ясности в понимании тех или иных категорий стиля и решительно избегать какой-либо двусмысленности в терминологии. Но в то же время вводимые нами в процессе анализа термины могут иметь порой лишь рабочее значение. Их задача — не завершать анализ, а помогать его правильному развитию и углублению.

В-третьих, анализ стиля Достоевского тематически определяется изображаемой писателем действительностью. Главным предметом изображения является человек. Отсюда — первый раздел работы — «Человек в изображении Достоевского». Но человек у писателя-реалиста неизбежно выступает в том или ином внешнем окружении. Поэтому второй раздел посвящен внешне-предметному миру в изображении Достоевского. Картину этого мира можно условно назвать «пейзажем».

Наконец, произведения Достоевского, писателя, изображающего жизнь в ее многообразных сложных процессах, неизбежно должны рассматриваться и со стороны их сюжетосложения. В романах Достоевского точнее всего, пожалуй, можно говорить о «действии», имея в виду не только движение событий, но и движение мыслей и переживаний. Так возникает особый раздел: «Действие в романах Достоевского».

В заключение надо подчеркнуть, что данная работа не претендует на полноту анализа стиля Достоевского в целом, а имеет своей задачей рассмотрение лишь некоторых существенных его сторон.

1946 г.

Человек в изображении Достоевского

Задача этого раздела — показать, какими изобразительными средствами создает Достоевский образ человека.

Среди этих средств большое место занимают портретные зарисовки, понимаемые как в узком смысле слова (изображение внешности персонажа), так и в более широком (воспроизведение внутреннего облика). Закономерность подобного подхода к портрету у Достоевского несомненна, так как границы между внешним и внутренним у него исключительно текучи.

Нужно затем учитывать и более общее соображение, связанное со спецификой литературы, как искусства слова. Понятие «портрета» в литературно-художественном произведении вообще не сводится к изображению лишь внешнего облика героев. Художник-живописец неизбежно ограничен средствами своего искусства: необходимостью идти к внутреннему от внешнего и через внешнее.

В литературном произведении художник располагает различными средствами выявления внутреннего мира героя — его характера. Поэтому здесь обрисовка внешности героя — только одно из многочисленных средств, которое нельзя изолировать от всего комплекса средств художественной характеристики персонажа. Тем более, как мы уже сказали, у Достоевского, у которого внешний портрет всегда является только средством передачи внутреннего мира действующего лица.

Формы портрета у Достоевского исключительно многообразны, хотя в то же время и едины в своей основе. Претендовать на исчерпание всех этих форм было бы невозможно, да и не нужно в данной работе, которая вовсе не имеет своей целью — дать классификацию

характеров у Достоевского. Нас здесь интересуют не характеры, как таковые, но художественный метод воспроизведения этих характеров.

Экспрессия

Создавая портреты своих героев, Достоевский неизменно стремился передать то особенное, характерное, что делает ощутимым живое своеобразие каждого из них.

Вот портрет Дуни Раскольниковой: «Авдотья Романовна была замечательно хороша собою — высокая, удивительно стройная, сильная, самоуверенная,— что высказывалось во всяком жесте ее и что, впрочем, нисколько не отнимало у ее движений мягкости и грациозности» [1]. Ниже, дорисовывая ее портрет, Достоевский, однако, прибавляет: «Рот у ней был немного мал, нижняя же губка, свежая и алая, чуть-чуть выдавалась вперед, вместе с подбородком,— единственная неправильность в этом прекрасном лице, но придававшая ему особенную характерность и, между прочим, как будто надменность. Выражение лица ее всегда было более серьезное, чем веселое, вдумчивое; зато как же шла улыбка к этому лицу, как же шел к ней смех, веселый, молодой, беззаветный!» (V, 167) [1].

Достаточно прочесть это описание наружности Дуни, чтобы видеть, что Достоевский, создавая портрет, стремится главным образом к фиксации индивидуального и характерного и хочет этого достигнуть через подчеркивание отклонения от общего и правильного.

Человеческая красота в ее античном понимании предполагала наличие в ней общего, закономерного, нормального, идеально правильного, свойственного данному человеческому типу. Молчаливой предпосылкой портретов прекрасных лиц у Достоевского является отталкивание от античной красоты, как ее понимал Винкельман, т. е. от идеала тихого величия и спокойствия. Писатель стремится уловить индивидуальное и характерное через акцентирование отклонения от правильного. Неправиль-

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений в 13 томах (под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева). Л., 1926—1930; т. V, стр. 167 (в дальнейшем цитируется это издание с указанием в тексте тома и страницы).

ность в лице Дуни — выдвинутая вперед нижняя губка — и придает ее лицу особенную характерность. И, наконец, уже в самой наружности героини писатель стремится выявить ее индивидуальность через движение, через указание на переходы от глубокой серьезности к веселью и смеху.

Античная традиция изображения женской красоты в ее спокойной гармонии была сильна и в русской литературе. В такой гармонии предстает Татьяна Пушкина при всей глубине ее внутренних волнений. Такова и тургеневская Лиза Калитина при последней встрече ее с Лаврецким в церкви монастыря в момент наиболее острых ее страданий. «Перебираясь с клироса на клирос, она прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини — и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу» [2].

В этой зарисовке именно внешнее спокойствие Лизы, за которым скрыты такое волнение и такая боль, еще больше оттеняет красоту ее внутреннего облика.

Иное мы видим у Достоевского. Героиня «Бесов» Лиза Тушина также аттестуется как красавица. Но вот описание ее наружности. «Теперь, вспоминая прошедшее, я уже не скажу, что она была красавица, какою казалась мне тогда. Может быть, она была даже и совсем нехороша собой. Высокая, тоненькая, но гибкая и сильная, она даже поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом; но было же нечто в этом лице побеждающее и привлекающее!» (VII, 91).

Итак, снова подчеркнуто отклонение от правильности. По сравнению с Дуней Раскольниковой здесь мы имеем резкое отклонение, доходящее до явной неправильности, до явного нарушения пропорций. Но вопреки этой неправильности, а быть может именно благодаря ей, становится еще выразительнее обаяние Лизы.

[2] И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12 томах, т. 2. М., 1954, стр. 307.

Красота внешнего облика человека (и не только внешнего, как будет показано далее) у Достоевского измеряется и оценивается степенью отклонения от правильного и спокойного.

Напротив — приближение к правильному и спокойному приводит в конечном счете к впечатлению, разрушающему красоту. Об этом говорит, например, описание наружности Ставрогина. «Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые,— казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску» (VII, 37). Впечатление безжизненности, мертвой неподвижности, маски повторно появляется при описании наружности «писанного красавца» Ставрогина.

Крайне интересно, что Достоевский дает портрет своего героя во сне. «Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое, брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно он походил на бездушную восковую фигуру...» (VII, 188—189).

Тема красоты, как известно,— важная тема творчества Достоевского. В «Идиоте» писатель говорит о том, что «красота спасет мир», в «Братьях Карамазовых» — о тайне красоты, с которой связана борьба зла с добром. Но войти в суть этого вопроса — не наша задача. Для определения приемов создания Достоевским портретов достаточно сказать, что у него есть свои критерии красоты, свое особое представление о ней. Писатель видит красоту не в некоей античной «норме», а, напротив, в отклонении от общего и правильного.

В связи с этим Достоевский явно сдвигает обычные представления о красоте и безобразии. Так, в романах писателя рассеяны указания относительно понимания писателем женской красоты. Через ряд романов проходят повторные упоминания о Дрезденской (Сикстинской) мадонне Рафаэля. В «Бесах» Сикстинская мадонна выступает в качестве лейтмотива в связи с культом красоты у Степана Трофимовича Верховенского. В «Подростке» образ Дрезденской мадонны ставится в явную

связь с образом «мамы» — этой ангелоподобной женщины — и с отношением Версилова к ней. В «Преступлении и наказании» мы находим попытку определения самой сущности красоты этой мадонны, ее духовного выражения. Говоря Раскольникову о своей невесте — девочке, Свидригайлов бросает замечание: «А знаете, у ней личико в роде Рафаэлевой мадонны. Ведь у Сикстинской мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой, вам это не бросалось в глаза?» (V, 391). Итак, черты высшей красоты усматриваются здесь в духовном облике, резко отклоняющемся от общего, от нормы в ее обычном смысле, от спокойного и гармонического в человеческом образе.

Такие приемы характеристики близки к гротеску. Но это понятие слишком общо, как и все литературоведческие категории, и нуждается в дифференцировании. Можно говорить о гротеске таких во многом разных писателей, как Аристофан, Рабле, Шекспир, Свифт, Стерн, Гофман, Гюго, Диккенс и многие другие. У Достоевского мы находим многообразные и специфические формы гротеска, и их прежде всего необходимо выявить.

Характерен, например, для него прием выявления внутреннего облика человека через деформацию его физического облика. Вот — мещанин, стремящийся изобличить Раскольникова в убийстве старухи. «Дворник стоял у дверей своей каморки и указывал прямо на него какому-то невысокому человеку, с виду похожему на мещанина, одетому в чем-то в роде халата, в жилетке и очень походившему издали на бабу. Голова его, в засаленной фуражке, свешивалась вниз, да и весь он был точно сгорбленный. Дряблое, морщинистое лицо его показывало за пятьдесят; маленькие, заплывшие глазки глядели угрюмо, строго и с недовольством» (V, 22). Весь этот портрет основан на несоответствии между бесформенным, стирающим границы между полами, дряблым внешним видом мещанина и угрюмым, мрачным и резко определенным выражением его глаз. Бесформенный внешний облик мещанина противоречит резкой определенности его взгляда на Раскольникова, мрачной убежденности в том, что последний — «убивец».

Выявление духовной сущности мещанина построено на диссонансе. Слово «контраст» недостаточно для опре-

деления приемов портретной живописи Достоевского, прежде всего в силу все покрывающей общности этого слова. И далее, контрастными могут быть предметы, лица и свойства, поставленные рядом друг с другом, вне друг друга. Но внешний вид мещанина поставлен в теснейшую связь с его внутренним обликом, этот внешний вид неотделим от впечатления о нем в целом. Здесь противоположности сближены до предела, составляют единство и в то же время резко противопоставлены. Перед нами особый смысловой диссонанс. Достоевский выявляет духовный облик персонажа, стремясь достигнуть максимальной выразительности средствами резкого противопоставления и в то же время предельно тесного объединения противоположностей.

Тот же прием использования деформации физического облика как резко выразительного средства для характеристики внутренней индивидуальности мы видим в образах не только побочных, но и главных лиц. Интересен с этой точки зрения портрет следователя Порфирия Петровича. При первом появлении его перед читателем дается такое описание его наружности: «Это был человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове, как-то особенно выпукло закругленной на затылке. Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темножелтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать» (V, 203—204).

В портрете следователя есть сходство с портретом мещанина. Мы видим явные признаки деформации нормального физического облика, прежде всего деформации пола. Фигура имеет в себе что-то бабье. Далее писатель еще более углубляет эти признаки, усиливая впечатление полноты и округлости в облике Порфирия Петровича. Важную роль в его портрете играет также диссонанс

между впечатлением от его фигуры и выражением его глаз, серьезных и насмешливых.

Достоевский не ограничивается одной зарисовкой наружности своих персонажей. Он дает эти зарисовки несколько раз и в разные мгновения действия. И в изображении внешности Порфирия Петровича писатель развивает и усиливает те же моменты, повторяя их в различных местах романа и доводя до предельной выразительности. Замечательна с этой точки зрения сцена допроса Раскольникова в конторе следователя. Деформация физического образа Порфирия Петровича доведена здесь до крайней точки. «Чрезвычайно странною казалась при этом его маленькая, толстенькая и круглая фигурка, как будто мячик, катавшийся в разные стороны и тотчас отскакивавший от всех стен и углов» (V, 272). Порфирий Петрович показан здесь во внешнем движении, причем движении стремительном. Достоевский нагнетает до предела впечатление от поведения Порфирия Петровича, заставляя его ускорять свои движения по комнате. «Он так и сыпал, не уставая, то бессмысленно пустые фразы, то вдруг пропускал какие-то загадочные словечки и тотчас же опять сбивался на бессмыслицу. По комнате он уже почти бегал, все быстрей и быстрей передвигая свои жирные ножки, все смотря в землю, засунув правую руку за спину, а левою беспрерывно помахивая и выделывая ею разные жесты, каждый раз удивительно неподходившие к его словам» (V, 275).

К стремительным движениям и жестам следователя присоединяется и его явное паясничество. «...Порфирий Петрович прищурился, подмигнул, что-то веселое и хитрое пробежало по лицу его, морщинки на его лбу разгладились, глазки сузились, черты лица растянулись, и он вдруг залился нервным, продолжительным смехом, волнуясь и колыхаясь всем телом и прямо смотря в глаза Раскольникову» (V, 272—273). И снова Достоевский резко подчеркивает дисгармоническое в облике Порфирия Петровича: нелепый смех, все убыстряющиеся и такие же нелепые жесты и движения резко не соответствуют серьезности намерений следователя и тонкости его понимания психологии Раскольникова.

Портрет Порфирия Петровича красноречиво свидетельствует, что Достоевский в лепке своих героев —

художник, стремящийся к максимальной экспрессивности образа. Эта экспрессивность достигается, как мы видели, различными путями. Тут и максимальное отклонение от «нормы», и резкое заострение противоположностей в едином образе персонажа, и движение внешнего порядка, за которым скрывается огромный внутренний подтекст. При этом везде Достоевский нагнетает впечатление до предела.

Желая подчеркнуть деформацию внешнего облика человека, Достоевский иногда прибегает к сопоставлению его с чем-то животным. Таков портрет важного действующего лица «Бесов» — Варвары Петровны Ставрогиной. «Действительно Варвара Петровна не совсем походила на красавицу: это была высокая, желтая костлявая женщина, с чрезмерно длинным лицом, напоминавшим что-то лошадиное» (VII, 16). Изображение человека путем сближения его с образом животного давно и широко известно в области искусства. В истории изобразительных искусств достаточно назвать только имена Калло и Гойи. В мировой литературе можно вспомнить Свифта, у которого в «Путешествии Гулливера» важным приемом в изображении человека является постоянное соотнесение облика человека с обликом «йэху». Деформацию человеческого образа путем сближения его с животным мы встретим и у Гофмана. Такое изображение человека обычно тесно связано с принципами сатирической типизации.

Но у Достоевского здесь самое главное *экспрессивность* образа, осуществляемая посредством показа деформированного и дисгармонического. «Лошадиное» в лице Варвары Петровны резко дисгармонирует со всей утонченностью ее душевного облика, глубиною ее эмоций. Больше того: это «лошадиное» во внешнем облике только заостряет ее душевную сложность.

Деформация в «портрете» персонажей Достоевского проявляется и иначе. Достоевский выдвигает и доводит до гипертрофии отдельные черты внешнего облика, которые начинают жить какой-то своей особой самостоятельной жизнью за счет остальных черт. Больше того, вся духовная сущность лица сосредоточивается в этой отдельной черте. В этом отношении замечателен портрет Петра Верховенского. И в его внешнем облике под-

черкнуто дисгармоническое. «Голова его удлинена к затылку и как бы сплюснута с боков, так что лицо его кажется вострым. Лоб его высок и узок, но черты лица мелки, глаз вострый, носик маленький и востренький, губы длинные и тонкие» (VII, 149).

Достоевский выставляет на первый план манеру говорить Верховенского: «Он говорит чрезвычайно быстро и отчетливо, точно мечет бисер». И писатель дальше выдвигает одну деталь физического облика персонажа, благодаря чему вся фигура Верховенского предстает перед нами в необычайном ракурсе, способствующем крайней выразительности образа. «Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту должно быть какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно вострым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком» (VII, 149).

Выдвижение деформации и дисгармоничности в портрете принимает у Достоевского самые разнообразные формы. Одна из этих форм: резкое несоответствие между человеком и его внешней оболочкой, его оправой, его рамой, той как бы куколкой, в которой заключается его истинная сущность. Мы находим здесь опять-таки различные виды указанного несоответствия. Прежде всего — несоответствие между человеком и его костюмом. Вот первый портрет Раскольникова.

«Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темнорус, ростом выше среднего, тонок и строен» (V, 6). Но тут же Достоевский показывает все несоответствие костюма героя его наружности. «Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу» (V, 6). Костюм Раскольникова при резком несоответствии красоте героя срастается, однако, в какое-то единство со всем его обликом. Тот факт, что Раскольников выступает впервые перед читателем как оборванец и лохмотник, весьма важный момент в знакомстве читателя с героем романа.

На резком диссонансе между костюмом и действительным обликом построен первый портрет Сони. «Из толпы, неслышно и робко, протеснилась девушка, и странно было ее внезапное появление в этой комнате,

среди нищеты, лохмотьев, смерти и отчаяния. Она была тоже в лохмотьях; наряд ее был грошовый, но разукрашенный по-уличному, под вкус и правила, сложившиеся в своем особом мире, с ярко и позорно выдающеюся целью» (V, 151). И дальше Достоевский говорит о «цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом», о «необъятном кринолине», загородившем всю дверь, о «смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером». Но «из-под этой надетой мальчишески набекрень шляпки выглядывало худое, бледное и испуганное личико с раскрытым ртом и с неподвижными от ужаса глазами» (V, 152)

Портрет Сони первоначально строится, таким образом, на диссонансе между ее нелепо-смешным, уродливым нарядом и выражением ее лица. Создается впечатление чего-то огромно-нелепого, пестро-чудовищного, придавившего своей тяжестью хрупкого ребенка.

С несоответствием между человеком и его костюмом у Достоевского при создании портрета связано далее несоответствие между действующим лицом и его ближайшим антуражем. И этот антураж плотно, до неотделимости, прирастает к человеку. Знаменитая комната Раскольникова, эта «морская каюта», «гроб», в «которой стены и потолок душат», неотделима от его кровавого замысла и от оправдания крови «по совести». Мрачный дом Рогожина нерасторжимо скреплен с его сумрачной фигурой, с убийством Настасьи Филипповны. Обстановка у Достоевского является как бы судьбой его героев.

Но сближая до предела человека и его ближайший антураж, создавая их своеобразное единство, Достоевский одновременно их резко противопоставляет, и такое одновременное объединение и противопоставление является важнейшим фактором формирования портрета у писателя. Достоевский рисует Соню не только через соотнесение ее с костюмом уличной проститутки, но и в соотнесении с ее комнатой. «Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четыреугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хо-

рошенько; другой же угол был уже слишком безобразно тупой» (V, 257). В диспропорциональности, уродливости этой комнаты — полное соответствие костюму Сони в ее первоначальном портрете. Достоевский подчеркивает также относительно очень большие размеры комнаты. С таким видом комнаты резко диссонирует облик Сони, который Достоевский продолжает выписывать отдельными штрихами. «Какая вы худенькая! вон какая у вас рука! совсем прозрачная» (V, 258),— восклицает Раскольников. Достоевский снова упоминает, что у Сони «бледное, худое и неправильное угловатое личико», что у нее «маленькое тело». Соня раздражается «точь-в-точь как если бы рассердилась канарейка или какая другая маленькая птичка» (V, 259).

Соотношение комнаты и облика Сони еще больше заостряет в ее портрете это резкое несоответствие чего-то огромно-нелепого и детски-слабого и беспомощного. Комната Сони является могучим средством выразительности ее портрета. Достоевский не останавливается, однако, на комнате в точном смысле слова. Речь идет именно о всем антураже, срастающемся с портретом Сони. Хозяева ее квартиры — портной Капернаумов и его семья — хромые и косноязычные. Резкая диспропорциональность, уродливость ее комнаты срастается с обликом ее хозяев.

Непропорциональное, деформированное, уродливое, безобразное для персонажей Достоевского не только оболочка, рама, костюм или ближайшее окружение. Подчас деформация доходит до степени уродства в самом физическом облике человека. Здесь мы сталкиваемся с новой формой несоответствия, диссонанса,— с диссонансом телесного уродства и красоты внутреннего духовного облика. На этом, в частности, построен портрет Лизаветы, сестры старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании».

При первом появлении Лизаветы на сцене Достоевский дает такой ее портрет. «Это была высокая, неуклюжая, робкая и смиренная девка, чуть не идиотка, тридцати пяти лет, бывшая в полном рабстве у сестры своей» (V, 53). Раскольников, встретившись с Лизаветой на Сенной, перед роковым своим шагом, вспоминает слова о ней незнакомого ему студента: «Да, смуглая

такая, точно солдат переряженный» (V, 56). Писатель дополнительно присовокупляет указание на то, что Лизавета была «собой ужасно нескладная, росту замечательно высокого, с длинными, как будто вывернутыми, ножищами» (V, 56).

Впечатление уродства Лизаветы обостряется упоминанием о том, что она была «поминутно беременна».

Но уродству всего физического облика Лизаветы резко противоречит выражение ее лица и глаз. Знаменательны сказанные о ней слова студента: «У нее такое доброе лицо и глаза. Очень даже. Доказательство,— многим нравится. Тихая такая, кроткая, безответная, согласная, на все согласная. А улыбка у ней даже очень хороша» (V, 56). За внешним безобразием Лизаветы скрываются не только покорность, не только безответность («на все согласная»), но и черты высокой моральной чистоты. Образ Лизаветы возникает и в воспоминании Сони: «...Она была справедливая... она приходила ... редко... нельзя было... Мы с ней читали и... говорили. Она бога узрит» (V, 265).

Вся нескладность Лизаветы, все ее внешнее уродство не только неотделимы от ее внутренней красоты, но особенно оттеняют ее. Противоречивость впечатления — неотъемлемое свойство ее портрета. На замечание офицера, что Лизавета — урод, студент отвечает: «...знаешь, совсем не урод» (V, 56).

Портрет Лизаветы сходен с портретом Хромоножки в «Бесах». «При свете тусклой тоненькой свечки в железном подсвечнике я разглядел женщину лет, может быть, тридцати, болезненно-худощавую, одетую в темное старенькое ситцевое платье, с ничем не прикрытою длинною шеей и с жиденькими темными волосами, свернутыми на затылке в узелок, толщиной в кулачек двухлетнего ребенка... Заметно было, что Лебядкина белится и румянится и губы чем-то мажет. Сурмит тоже брови и без того длинные, тонкие и темные. На узком и высоком лбу ее, несмотря на белила, довольно резко обозначались три длинные морщинки» (VII, 177).

Но этому явному внешнему безобразию Хромоножки Достоевский противополагает выражение ее глаз: «Когда-нибудь, в первой молодости, это исхудавшее лицо могло быть и недурным; но тихие, ласковые, серые

глаза ее были и теперь еще замечательны, что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде. Эта тихая, спокойная радость, выражавшаяся и в улыбке ее, удивила меня после всего, что я слышал о казацкой нагайке и о всех бесчинствах братца» (VII, 118). Физическое уродство и умственное расстройство Лебядкиной оттеняют ее внутреннюю красоту. С впечатлением от внешне отталкивающего облика Лебядкиной напряженно борется впечатление от ее необычайной искренности, от ее какой-то светозарной радости, от ее порою мудрых прозрений.

Тот же художественный принцип лежит в основе создания портрета Мармеладова. В распивочной, где он впервые является перед нами, его внешний облик поражает своим безобразием. «Это был человек лет уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и большой лысиной, с отекшим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с припухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные, красноватые глазки» (V, 12). «...Одет он был в старый, совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться от приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая. Лицо было выбрито, по-чиновничьи, но давно уже, так что уже густо начала выступать сизая щетина» (V, 12).

Совершенно очевидна и здесь тенденция к предельному сгущению впечатления деформации, отклонению от нормы. Отдельные детали также усиливают общее впечатление. На небритом лице выступают не волосы, но «сизая щетина». Уже вводя в текст потрясающий рассказ Мармеладова, Достоевский продолжает усиливать впечатление от наружности героя. Выдвигаются новые детали: «...на его платье и даже в волосах кое-где виднелись прилипшие былинки сена. Очень вероятно было, что он пять дней не раздевался и не умывался. Особенно руки были грязны, жирные красные, с черными ногтями» (V, 13—14).

Деформация внешнего облика Мармеладова связывается в одно целое с хаосом его жизни, со всем уродством

его поведения. «...Можете ли вы... но нет...: не *можете* ли вы, а *осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?» (V, 15) [3]. Примечательна эта замена одной формы утверждения другой, гораздо более сильной: «Но нет....: не *можете* ли вы, а *осмелитесь* ли вы?» Достоевский доводит впечатление до самой высокой ноты.

Но образ свиньи только путь выявления возвышенного, освещающего всю фигуру Мармеладова. Безобразие «свиньи» резко оттеняет ту высоту морального сознания, на которую поднимается Мармеладов. Деформированное и безобразное в портрете Мармеладова срастается в одно целое с высокой патетикой его образа. «Но что-то было в нем очень странное, во взгляде его светилась как будто даже восторженность — пожалуй, был и смысл и ум,— но в то же время мелькало как будто и безумие» (V, 12). Самый язык Мармеладова — канцелярски витиеватый с примесью славянизмов — элементов «высокого штиля» — соответствует сложности его духовного облика и заостряет его трагическую серьезность. И опять-таки Достоевский стремится дойти до конца, до предела в этом обратном направлении — в направлении трагической возвышенности. На грубые насмешки кабатчика и завсегдатаев распивочной Мармеладов отвечает: «Сим покиванием глав не смущаюсь... Пусть! пусть! Се человек!» (V, 15). Сила выразительности образа Мармеладова основана на огромной амплитуде колебаний эстетического и морального смысла. От свиньи до Человека.

Итак, понятие гротеска ввиду своей общности не раскрывает еще специфических свойств портрета Достоевского, метода построения им образа человека. Писатель, изображая человека, стремится к выявлению его индивидуальной сущности, к выявлению характерного. Отсюда экспрессивность — существенное свойство его портрета. Достоевский есть по преимуществу художник экспрессии. Он устремляется к фиксации в своем портрете неуловимого в человеке, того, что постоянно ускользает от общих категорий познания. Индивидуальное позна-

[3] Курсив Достоевского (далее будет отмечаться звездочками). Курсив Н. М. Чиркова особо отмечаться не будет.

ется всегда лишь приближенно, так как мыслится через общее и в общих категориях. У Достоевского от этой устремленности к фиксации неуловимого неотделима крайняя ее напряженность. Чем неуловимее предмет, который хочет изобразить писатель, тем интенсивнее воля к его охвату в художественном образе. Отсюда — момент отрицания данного конкретного представления необходимо связан с методом художественного изображения Достоевского.

Ясно этот факт можно наблюдать в портрете Петра Верховенского. Мы видим здесь непрерывное смешение представлений, непрерывное отрицание одних представлений другими. «...Как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но однако ж совсем не сутулый и даже развязный. Как будто какой-то чудак, и однако же все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится...» (VII, 149). «...Выражение лица его словно болезненное, но это только кажется... У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И однако же он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен» (VII, 149).

Достоевский постоянно показывает человека во внешнем движении. Но существо движения в портрете основано у писателя на напряженной борьбе, на остром противоречии между предметом изображения — индивидуальной сущностью человека — и тем представлением, посредством которого писатель стремится этим предметом овладеть. Из этого противоречия возникает динамика портрета у Достоевского, его экспрессивность. С этим и связаны те принципы портретизации, о которых мы уже говорили.

И здесь источник того, что в изображении Достоевским человека играет такую большую роль безобразное, уродливое. Об этом говорит, например, довольно подробно В. В. Вересаев в своих очерках «Живая жизнь». Однако объяснение, которое давала критика этому факту (начиная со статьи Михайловского «Жестокий талант»), неудовлетворительно: Достоевский-де художник патологического, он любит изображать аномалии. Люди,

говорившие это, не понимали, что такое объяснение само нуждается в объяснении и, что особенно важно,— вольно или невольно ограничивали познавательную ценность образов Достоевского.

Объяснение же этого факта — в природе художественного метода Достоевского.

Достоевский идет к художественному обобщению через исключительное. Именно поэтому он и является художником экспрессии.

Импрессия

Теперь мы рассмотрим другую сторону вопроса. Она противоположна тому, что мы назвали экспрессией в портрете у Достоевского, и поэтому ее наиболее удобно будет назвать импрессией. Эта сторона впервые с большой ясностью была отмечена Л. П. Гроссманом в его анализе портрета Настасьи Филипповны [4]. Наблюдения Гроссмана должны быть продолжены и поставлены в связь с другими сторонами проблемы изображения человека у Достоевского. Как мы увидим, романы Достоевского дают для этого огромный материал.

Под импрессией здесь имеется в виду воспроизведение персонажей через впечатление другого лица и вообще — выдвижение на авансцену не столько самого персонажа, сколько именно впечатлений от него других лиц или самого автора. Так в «Идиоте» первые представления читателя о Настасье Филипповне возникают на основе того впечатления, которое произвел на князя Мышкина ее портрет. Этот прием, как почти и все приемы изображения, взятые отдельно друг от друга, давным-давно известны в литературе. Изображение Гомером Елены Прекрасной путем передачи впечатления троянцев от ее красоты, когда она проходит мимо них, было отмечено еще в «Лаокооне» Лессинга.

Но дело, конечно, не в отдельных приемах самих по себе, а во всем идеологическом и эстетическом контексте этих приемов, в их конкретной разработке. Очень

[4] Л. П. Гроссман. Поэтика Достоевского. М., 1925, стр. 128—131.

богатый материал для понимания импрессии портрета у Достоевского дает роман «Подросток». Ярким примером ее может служить построение образа Катерины Николаевны Ахмаковой.

После нескольких неопределенных упоминаний о героине, о ее ожидаемом приезде, о ее «характере, которого боялся князь», следует появление ее на сцене. «Отворилась боковая дверь, и — та женщина появилась! Я уже знал ее лицо по удивительному портрету, висевшему в кабинете князя; я изучал этот портрет весь этот месяц. При ней же я провел в кабинете минуты три и ни на одну секунду не отрывал глаз от ее лица. Но если б я не знал портрета и после этих трех минут спросили меня: „какая она?“ — я бы ничего не ответил, потому что все у меня заволоклось» (VIII, 35—36). Перед нами знакомый прием: портрет и оригинал. Новое по сравнению с романом «Идиот» — отсутствие при рассказе о появлении героини на сцене в действии ее внешнего портрета, какого бы то ни было описания ее наружности. Следует короткий рассказ о том, как «та женщина» «скверно посмотрела» и «нахально улыбнулась», как Аркадий, бормоча бессвязные слова, выбежал из дому, как он признается в том, что, решив «ее ненавидеть, начинал уже любить». После этого героиня надолго исчезает со сцены.

После ряда событий, после сцены объяснения и разрыва Аркадия с Версиловым и родными новая неожиданная встреча подростка с Ахмаковой на квартире у Татьяны Павловны. «...Но каково же было мое изумление, когда я по голосу узнал в одной Татьяну Павловну, а в другой — именно ту женщину, которую всего менее приготовлен был теперь встретить... Ошибаться я не мог, я слышал этот звучный, сильный, металлический голос вчера, правда, всего три минуты, но он остался в моей душе. Да, это была вчерашняя женщина» (VIII, 130—131).

Итак,— только один голос вместо целого портрета. И опять, как и в думах Мышкина о Настасье Филипповне, и здесь вместо имени героини в сознании Аркадия Долгорукого — «та женщина».

Наконец, во второй части романа третье появление Ахмаковой — ее свидание с Аркадием. На этот раз да-

ется, наконец, ее портрет, наиболее полное в ходе романа описание ее внешнего облика. «Я здесь до вашего приезда глядел целый месяц на ваш портрет у вашего отца в кабинете и ничего не угадал. Выражение вашего лица есть детская шаловливость и бесконечное простодушие — вот! Я ужасно дивился на это все время, как к вам ходил. О, и вы умеете смотреть гордо и раздавливать взглядом: я помню, как вы посмотрели на меня у вашего отца, когда приехали тогда из Москвы... Я вас тогда видел, а, между тем, спроси меня тогда, как я вышел: какая вы? и я бы не сказал. Даже росту вашего бы не сказал. Я как увидал вас, так и ослеп. Ваш портрет совсем на вас не похож: у вас глаза не темные, а светлые, и только от длинных ресниц кажутся темными. Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая, полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы,— не обижайтесь, ведь это хорошо, это лучше — круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся и... застенчивое лицо! Право, застенчивое! Застенчивое у Катерины Николаевны Ахмаковой. Застенчивое и целомудренное, клянусь! Больше, чем целомудренное — детское! — вот ваше лицо! Я все время был поражен и все время спрашивал себя: та ли это женщина?» (VIII, 212). «Еще я люблю, что с вас не сходит улыбка: это — мой рай! Еще люблю ваше спокойствие, вашу тихость и то, что вы выговариваете слова плавно, спокойно и почти лениво, именно эту ленивость люблю. Кажется, подломись под вами мост, вы и тут что-нибудь плавно и мерно скажете... Я никогда не воображал, что у вас такой лоб: он немного низок, как у статуй, но бел и нежен, как мрамор, под пышными волосами» (VIII, 213).

На этот раз мы имеем портрет с обозначением ряда конкретных, тщательно выписанных особенностей лица и фигуры: средний рост; легкая полнота здоровой деревенской молодки; светлые глаза, которые кажутся темными от длинных ресниц; нежный и белый, как мрамор, лоб; плавное и мерное произношение слов; круглое, румяное, смеющееся и застенчивое лицо. Но своеобразие портрета заключается в том, что все эти конкретно-телесные черты даны не в обычном простом описании, но в монологе страстно влюбленного героя, обращенном

к любимому предмету. Черты изображаемого объекта даны не в обычном логически-последовательном порядке постепенного обозрения всей фигуры, но появляются отрывочно, в коротких репликах, возникают в форме восклицаний, какими-то взрывами, в беспорядке, вызываемом чрезмерной взволнованностью говорящего: сперва — глаза, потом фигура, лицо, выговор, потом снова возвращение к лицу, упоминание о белом, нежном лбе и т. д.

Кроме того, важно отсутствие категоричности, уверенности в определении особенностей красоты Катерины Николаевны, в характеристике тех или иных черт ее облика, больше того — какое-то беспрерывное сомнение в этом. Аркадий как бы все время спрашивает, верно ли он описывает, верно ли он видит лицо и фигуру героини? «Я вас тогда видел, а, между тем, спроси меня тогда, как я вышел: какая вы? и я бы не сказал... Я как увидел вас, так и ослеп» (VIII, 212). Характерно это страстное уверение Аркадия в том, что Катерина Николаевна — такая, а не другая. У нее «застенчивое лицо! Право, застенчивое! Застенчивое у Катерины Николаевны Ахмаковой. Застенчивое и целомудренное, клянусь!» (VIII, 212).

Уверения подростка поднимаются до клятвы, как бы из желания разрушить сомнения в истинности портрета. Речь героя, рисующая облик Ахмаковой, звучит так, как будто он в первый раз видит ее, ее красоту, как будто теперь, в данный момент ему открылись глаза, а до этого он был слеп от созерцания ее красоты. Как и в портрете Настасьи Филипповны, здесь главное — впечатление от внешности героини, а не простое воспроизведение этой внешности. Характерно восклицание Аркадия: «Еще я люблю, что с вас не сходит улыбка: это — мой рай!» (VIII, 213). В таких восклицаниях уже почти не содержится ничего конкретно-телесного. Сделав портрет Ахмаковой содержанием страстной и взволнованной речи героя, Достоевский создал драматизированный женский портрет. Отсутствие какого бы то ни было описания при первом появлении героини на сцене и вместе регистрация сильного впечатления, оставленного ею, постоянное неопределенное наименование «та женщина», выделение из всего облика героини

только ее голоса при втором выступлении на сцене, наконец портрет, возникающий во взволнованной речи подростка, состоящей из сбивчивых, беспорядочных восклицаний, вопросов, сомнений, уверений, клятв,— создают впечатление неуловимости, беспрерывной текучести, непрестанного изменения и движения рисуемого объекта при наличии сильной эстетической дематериализации этого объекта.

Свойства, рельефно выступающие в портрете Ахмаковой, обнаруживаются и в портретах других героинь Достоевского. Так же акцентируются, в первую очередь, впечатления других действующих лиц от их внешности (в общем итоге это есть впечатление от всего их существа). В самой же внешности сильно выделяются, как бы освещаются, отдельные только части: лицо, глаза. Все остальное погружается во тьму. На общем неосвещенном фоне ярко выступает несколько характерных деталей.

Если Достоевский достигает непревзойденного мастерства в создании таких характеров, как Настасья Филипповна, Аглая, Грушенька, Катерина Ивановна, Лиза Хохлакова и др., то некоторые образы женщин у писателя вызывают сомнение: являются ли они характерами в обычном смысле слова. Таковы, например, Ахмакова и «мама» — Софья Андреевна, мать Аркадия в «Подростке». В их образах выступает совершенно другая тенденция портретизации. В них главное — атмосфера, создаваемая вокруг них. С этой стороны особенно любопытно построение образа Софьи Андреевны — матери подростка. Здесь нет показа характера в обычном смысле. Героиня очень редко появляется на сцене, произносит всего несколько фраз на протяжении целого романа, почти не действует. Кто-нибудь может даже бросить Достоевскому упрек в «бледности» фигуры. Но сделать это — значит проявить полное непонимание Достоевского-художника.

В создании фигуры «мамы» важен весь эстетический антураж, вырастающий около нее. В портрете Софьи Андреевны принимает участие и пейзаж, неотделимый от ее образа. После коротких предварительных замечаний об отношениях Версилова с нею — помещика со своей крепостной — следует совершенно беглое упоминание

о ее наружности. Но подлинный ее образ начинает вычерчиваться в воспоминаниях Аркадия на фоне деревенского пейзажа и храма. «Помню еще около дома огромные деревья, липы, кажется, потом иногда сильный свет солнца в отворенных окнах, палисадник с цветами, дорожку, а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу; это летом было, и голубь пролетел насквозь через купол, из окна в окно» (VIII, 94).

Рассказчик отмечает, что в комнате Софьи Андреевны «на стене висела превосходная большая гравюра Дрезденской Мадонны» (VIII, 84). Кульминация в раскрытии образа героини — это тот момент, когда Аркадий, выгнанный из игорного дома, опозоренный и униженный до невозможности дальше жить, почти замерзает у ворот неизвестного дома и в полусне видит свою маму. Образ опять-таки последовательно углубляется в воспоминании героя. Является снова весенний идиллический, наивный пейзаж, подобный пейзажу на картинах кватроченто, подобный пейзажному фону мадонн этого времени.

«Колокол ударял твердо и определенно по одному разу в две или даже в три секунды, но это был не набат, а какой-то приятный, плавный звон, и я вдруг различил, что это ведь — звон знакомый, что звонят у Николы в красной церкви напротив Гушара,— в старинной московской церкви, которую я так помню, выстроенной еще при Алексее Михайловиче, узорчатой, многоглавой и „в столпах",— и что теперь только что минула Святая неделя и на тощих березках в палисаднике Тушаровского дома уже трепещут новорожденные зелененькие листочки. Яркое предвечернее солнце льет косые свои лучи в нашу классную комнату, а у меня, в моей маленькой комнатке налево, куда Тушар отвел меня еще год назад от „графских и сенаторских детей", сидит гостья» (VIII, 281). Эта гостья — «мама» — Софья Андреевна. Ее окружают прежние аксессуары: храм, приятный и плавный колокольный звон, закатный свет солнца, тихое трепетание весенней жизни природы. Весь антураж фигуры «мамы» неизбежно вызывает у читателя ассоциации с образом «мадонны». Но эту «ма-

донну» Достоевский делает простой крестьянкой, бывшей крепостной; он заставляет ее пройти через «грех» — тайный роман с барином Версиловым. Она сопровождает своего спутника жизни в странной роли какой-то неполноправной и непризнанной жены. На ней лежит печать вечной приниженности. Самый внешний облик ее повествует о предельной испуганности и забитости. Писатель отмечает один характерный для нее жест: несмелое протягивание руки вперед — жест мольбы и испуга.

Но существенно для нашей задачи то, что кульминационный момент раскрытия ее образа дан в субъективном плане, в бредовых грезах Аркадия, в состоянии полусна на 30-градусном морозе. Она является в самую критическую минуту жизни Аркадия, в минуту его оплевания и позора, как самое мучительное воспоминание его жизни, как видение его больной совести. И здесь в воспоминаниях Аркадия она является непризнанной матерью, матерью, которой стыдятся, матерью, раздавленной тяжестью сознания своей вины, не будучи ни в чем виноватой. Родной сын ее стыдится и отрекается от нее перед «графскими и сенаторскими детьми». «Она повернулась ко мне и — не выдержала, положила мне обе руки на голову и заплакала над моей головой... и вдруг — и вдруг поклонилась и мне точно так же, как на верху Тушарам — глубоким, медленным, длинным поклоном — никогда не забуду я этого. Так я и вздрогнул и сам не знал отчего. Что она хотела сказать этим поклоном: „вину ли свою передо мной признала?“ как придумалось мне раз уже очень долго спустя — не знаю» (VIII, 284).

Нужно подчеркнуть, что в процессе развития образа «мамы» четкость выявления некоторых существенных черт этого лица определяется единственно остротой субъективного восприятия другого лица, в данном случае Аркадия, болезненно переживающего свое прошлое.

Итак, в построении образов Ахмаковой и «мамы» с наибольшей наглядностью выступает та тенденция портретизации у Достоевского, которую мы именуем «импрессией». Эта тенденция в своем существе противоположна той, которую мы назвали «экспрессией». Для нее характерны три признака: изображение того или иного

лица или явления через описание впечатлений от него других лиц, «дематериализация» рисуемого объекта, перестающего существовать вне переживаний воспринимающих его людей и, наконец, создание такой, образно говоря, светотени, которая вызывает чувство неуверенности в полной адекватности оригинала портрету и заставляет глубже проникать в конкретное неповторимое существо образа.

Повтор и вариация

В литературоведении давно отмечен литературный прием, известный под именем портретного лейтмотива. Наиболее общеизвестные примеры этого приема в русской литературе — короткая верхняя губка маленькой княгини Болконской или черные как мокрая смородина, чуть косящие глаза Катюши Масловой в романах Л. Толстого, а в английской — зубы Каркера в романе «Домби и сын» Ч. Диккенса. У Достоевского также есть этот прием, срастающийся, однако, со всем своеобразием его художественного метода.

Наиболее показательный пример дает роман «Идиот». Глаза Рогожина — одна черта из всего его внешнего облика,— вновь и вновь возникающие перед читателем на протяжении всего романа, становятся существенным фактором в создании портрета данного лица. Впечатление от этих глаз, повторно возникающее в определенные драматически-акцентируемые моменты действия, много говорит о личности и судьбе Рогожина. Другим примером является впечатление от лица Настасьи Филипповны, также неустанно повторяемое и бесконечно варьируемое на протяжении всего действия. Но повтор в развертывании образов Рогожина и Настасьи Филипповны связан более или менее с телесными чертами их облика, со зрительными впечатлениями.

Более своеобразен у Достоевского повтор в процессе раскрытия образа героя, не связанный с какими-либо конкретными чертами его внешности. Интересен в этом отношении образ Свидригайлова. При первой встрече с Раскольниковым Свидригайлов сообщает ему о цели своего визита в таких словах: «Прибыв сюда и решившись предпринять некоторый... *вояж*, я пожелал

сделать необходимые предварительные распоряжения» (V, 237). Немного дальше Свидригайлов повторяет: «Перед *вояжем*, который может быть и сбудется... и т. д.» (V, 237).

Уже в конце разговора обоих происходит такой обмен реплик между ними: «...Позвольте спросить, вы скоро в *путешествие* отправитесь? — В какое *путешествие*? — Ну да в «вояж»-то этот... Вы ведь сами сказали.— В *вояж*? Ах, да! в самом деле, я вам говорил про вояж... Ну, это вопрос обширный... А если бы знали вы, однако ж, об чем спрашиваете! — прибавил он вдруг громко и коротко рассмеялся» (V, 238—239).

В первом диалоге Свидригайлова и Раскольникова слово «вояж», трижды повторенное и семантически подчеркнутое, не раскрывается. Но весь контекст разговора о привидениях, о появлении Марфы Петровны после смерти, о вечности — деревенской бане с пауками по всем углам, о желании полететь с Бергом от скуки на воздушном шаре придает слову «вояж» огромную значительность и бросает на него зловещий отсвет. После сцены с Дуней Свидригайлов в ненастье, в страшный ливень заходит к Соне. «Я, Софья Семеновна, может, в Америку уеду...» — сразу начинает он разговор (V, 406). При его уходе от Сони опять упоминание об Америке.— «Как же вы... как же вы-с, теперь же в такой дождь и пойдете? — Ну, в Америку собираться, да дождя бояться, хе! хе! прощайте, голубчик, Софья Семеновна!» (V, 407).

Слово «вояж» заменяется словом «Америка», таким образом как бы происходит расшифровка его смысла (на самом деле мнимая). Зловещая значительность этих слов нарастает, ибо они произносятся после сцены с Дуней, после того, как Свидригайлов спрятал в карман брошенный ею револьвер. И даже в последние минуты перед самоубийством Свидригайлова писатель ни слова не говорит о подлинном намерении героя.

Ранним, туманным и мокрым петербургским утром Свидригайлов подходит к часовому у каланчи. В диалоге с часовым снова появляется Америка. «...— Я, брат, еду в чужие краи.— В чужие краи? — В Америку.— В Америку? Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок» (V, 416).

Слова «вояж», «Америка»,— повторно являющиеся с некоторыми вариациями на протяжении движения фигуры Свидригайлова в романе, служат своеобразным средством художественной характеристики героя, участвуют в создании его духовного портрета. Слово «вояж» — французское слово, употребленное вместо соответствующего русского «путешествие»,— слово, в котором содержится скрытая игра с мыслью о самоубийстве, концентрирует в себе крайний разъедающий скептицизм Свидригайлова, его циничное отношение к жизни. Но слова «вояж» и «Америка», сказанные с ироническим смешком, подготовляют в сознании читателя эту сцену. Слово «вояж» — это характеристика-символ не только личности героя, но и его судьбы.

Повтор, как некий образ-символ, выступает и в характеристике Раскольникова. Уже после убийства старухи и Лизаветы, встретившись на Сенной перед входом в одно увеселительное заведение с группой уличных женщин, герой романа задумывается о неимоверной жажде жизни у человека. Раскольников думает, что, если бы человеку суждено было «оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность — то лучше так жить, чем сейчас умирать!» (V, 131). Этот образ *вечности «на аршине пространства»* повторяется в дальнейшем при различных поворотах судьбы Раскольникова. Герой после свидания с Заметовым в трактире «Хрустальный дворец», где он чуть не выдал себя, останавливается в сумерках на мосту через канаву. Какая-то женщина с испитым лицом, как некое видение, вдруг бросается с моста в воду. И по поводу этого случая Раскольников размышляет о своей судьбе. «Что ж, это исход! — думает он, тихо и вяло идя по набережной канавы.— Все-таки кончу, потому что хочу... Исход ли, однако? А все равно! *аршин пространства* будет!, хе!» (V, 141). После встречи с Соней у постели умирающего Мармеладова у Раскольникова новый огромный прилив жизни, жизненной энергии. Он готов снова померяться силами с судьбой. И тут же он про себя прибавляет: «А ведь я уже соглашался жить на *аршине пространства*!» (V, 156). Наконец, уже в конце пятой части романа, после своей исповеди перед Соней, Раскольников бродит по улицам Петербурга. «Он бро-

дил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то *вечность* на *«аршине пространства»* (V, 348).

Итак, образ-символ «вечности на аршине пространства» принимает различный эмоционально-смысловой оттенок при своих повторах в зависимости от сюжетной ситуации, от поворота в судьбе героя. Но на всем протяжении он является поэтической конденсацией личности и судьбы Раскольникова: его крайнего уединения, его замкнутости в скорлупе своей теории убийства, его колебаний между самоубийством и перспективой каторги, его ненасытной жажды жизни и его обреченности сделаться убийцей и принять все последствия этого.

Совершенно аналогичную роль играет повторяющийся образ-символ в «Идиоте» при характеристике Ипполита. Во второй части романа при первом появлении этого лица в Павловске, на даче у князя, мы слышим из его собственных уст следующее признание: «Вот что: когда мы давеча прощались, я вдруг подумал: вот эти люди, и никогда уже их больше не будет, и никогда! И деревья тоже,— одна кирпичная стена будет, *красная, Мейерова дома*... напротив в окно у меня...» (VI, 262). Эта *красная стена* иногда в противопоставлении зеленым павловским деревьям, повторяясь в эмоционально акцентированных признаниях Ипполита, нераздельно связывается с его личностью и судьбой.

Этот образ при повторах семантически обогащается и непрестанно варьируется. Он возвращается в «Моем необходимом объяснении» — рукописи, которую Ипполит читает на террасе у князя в Павловске. «Если б еще два месяца тому назад мне пришлось, как теперь, оставлять совсем мою комнату и проститься с *Мейеровой стеной*, то я уверен, мне было бы грустно. Теперь же я ничего не ощущаю, а между тем завтра оставляю и комнату, и стену, *навеки*!» * (VI, 343). Через несколько страниц мы снова читаем: «Да, эта *Мейерова стена* может много пересказать! Много я на ней записал. Не было пятна на этой грязной стене, которого бы я не за-

учил. Проклятая стена! А все-таки она мне дороже всех павловских деревьев, то есть должна бы быть всех дороже, если бы мне не было теперь все равно» (VI, 346).

И уже в самом конце исповеди снова появляется эта Мейерова стена, и снова в контрастном сопровождении павловских деревьев. «И чего им хочется с их смешными „павловскими деревьями?“ Усладить последние часы моей жизни? Неужто им непонятно, что чем более я забудусь, чем более отдамся этому последнему призраку жизни и любви, которым они хотят заслонить от меня мою *Мейерову стену* и все, что на ней так откровенно и простодушно написано, тем несчастнее они меня сделают?» (VI, 364—365).

Итак, очевидно, что Мейерова стена и ее антитеза — павловские деревья — это также образ-символ, насыщенный всеми перипетиями переживаний и судьбы Ипполита. В этом образе сконцентрированы и безмерная жажда жизни Ипполита и его смертный приговор, а, главное, тот трагический тупик, куда заводит его исступленная и уединенная мысль.

В «Бесах» повтор сопровождает раскрытие образа Ставрогина. Повтор на этот раз выступает в форме уподоблений, посредством которых автор помогает заглянуть в душу героя. Два ряда уподоблений намекают на тайну Ставрогина. Один ряд — это «принц Гарри», «князь», «сокол», «Иван-царевич»,— ряд, возвышающий героя. Другой ряд — резко снижающий. В этом ряду мы особенно ясно видим, как единый в своем существе образ-символ варьируется в различных повторениях. Целый раздел книги, посвященный Ставрогину, носит название: «Премудрый змий». Приводится отзыв Лебядкина: «Поражен этим человеком: премудрый змий!» Перед нами — патетика библейского образа. Но этот библейский образ в последующем движении романа резко снижается. Ставрогин появляется в гостиной Варвары Петровны после своего пребывания за границей. После нескольких изысканно-любезных слов с Хромоножкой он выводит ее из комнаты. «Лиза, я видел, для чего-то вдруг привскочила с кресла, пока они выходили, и неподвижным взглядом проследила их до самых дверей. Потом молча села опять, но в лице ее было какое-то судорожное движение, *как будто она дотронулась*

до какого-то гада» (VII, 153). Капитан Лебядкин после объяснения с Петром Верховенским в гостиной Варвары Петровны в полном смущении удаляется. «Но в дверях как раз столкнулся с Николаем Всеволодовичем; тот посторонился, капитан как-то весь вдруг съежился перед ним и так и замер на месте, не отрывая от него глаз, *как кролик от удава»* (VII, 161).

В одной из узловых сцен романа, сцене разговора с Хромоножкой в квартире Лебядкина, Ставрогин называется «филином», «слепой совой», «сычем». «Как увидала я твое низкое лицо, когда упала, а ты меня подхватил,— говорит Хромоножка,— точно червь ко мне в сердце заполз: не он, думаю, не он!» (VII, 228). Лиза в роковое утро «законченного романа» признается Ставрогину: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет *огромный злой паук в человеческий рост*, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь» (VII, 427—428).

Символика повтора-сравнения в раскрытии образа Ставрогина вырастает, следовательно, из соотношения и колебания смысла между титаническим образом «премудрого змия» — библейского противника божества — и образом «слепой совы» и отвратительного насекомого. Эта символика оспаривает возвышающую тенденцию других сравнений. В совокупности же она сосредоточивает в себе коренные противоречия его личности и его внутреннюю борьбу.

Новую разновидность повтора как средства характеристики мы находим в образе Дмитрия Карамазова. Ряд повторяющихся слов-образов символизирует в себе целые комплексы переживаний героя и служит раскрытию его внутреннего мира. Таковы, например, образ «смрадного переулка» или особое осмысление слова «реализм», принимающего при каждом повторении особый семантический оттенок (например, обращение Мити к судьям: «Что делает, господа, с людьми реализм?»). Повторяемые Дмитрием Карамазовым стихи — «Слава высшему на свете, слава высшему во мне» (X, 81) — в свою очередь приподнимают завесу над его духовным существом. Повторяется в особом значении употребляемое Митей слово «Бернары» (X, 254, 262, 386).

В тексте акцентирован еще один повтор, тесно связанный с раскрытием образа этого героя. После сцены ночью в саду отца, после того, как Митя ударил пестом старика слугу Григория, он в душевном смятении, в путаных словах объясняет Фене, горничной Грушеньки: «Но... Феня... тут один забор (он глядел на нее как бы загадывая ей загадку), один высокий забор и страшный на вид, но... завтра на рассвете, когда *«взлетит солнце»*, Митенька через этот забор перескочит...» (X, 73). В разговоре с чиновником Перхотиным Митя снова говорит о том, как завтра *«взлетит вечно юный Феб»*. Образ «взлетающего солнца», «вечно юного Феба» повторяется и дальше. После окончания мучительного допроса Мити в Мокром в связи с обвинением в убийстве отца «Митя встал и подошел к окну. Дождь так и сек в маленькие зеленоватые стекла окошек. Виднелась прямо под окном грязная дорога, а там дальше, в дождливой мгле, черные, бедные, неприглядные ряды изб, еще более, казалось, почерневших и победневших от дождя. Митя вспомнил про *«Феба златокудрого»* и как он хотел застрелиться с первым лучем...» (X, 170).

Символика повторяющегося в разных эмоционально-смысловых вариациях образа («взлетающее солнце», «юный Феб», «Феб златокудрый») дает как бы эссенцию духовного портрета Мити с его исступленной жизнерадостностью и трагической судьбой. Своеобразие его личности представлено в этих образах и в патетичности их языкового выражения, в этих наивных метафорах «высокого штиля», отражающих особый духовный склад Мити.

С повтором в развертывании образа действующего лица у Достоевского связана особая форма введения этого лица в действие. Для принципов художественной характеристики является важным и то, когда и как персонажи вступают в действие, выходят на сцену. «Бытие» действующих лиц его романов отнюдь не исчерпывается их непосредственным участием в действии. Иногда они вступают в действие очень поздно, но их удельный вес в романе оказывается исключительно большим. Иногда они исчезают со сцены слишком рано, но продолжают жить в романе в иных формах. Так Свидригайлов вступает в самое действие лишь в самом конце 3-й части

романа «Преступление и наказание». Но он живет в романе и много раньше своего прямого вступления в действие, почти с первых шагов повествования. Предваряет его появление на сцене своего рода словесная увертюра. Тут и информация о нем, полученная Раскольниковым и читателем из письма Пульхерии Александровны, тут и особое упоминание о нем в связи с одним уличным эпизодом. Герой романа видит на бульваре жирного франта, преследующего девочку — какую-то очередную жертву городского разврата. «Эй, вы! Свидригайлов!» — кричит Раскольников. Так создается определенная эмоциональная атмосфера вокруг персонажа раньше его непосредственного появления в романе. В эту атмосферу входят даже события, которые не имеют никакого прямого отношения к Свидригайлову.

Особенно любопытно в этой связи введение в роман «Подросток» образа Ламберта. Ламберт — фигура редкой художественной осязательности и пластичности. Его личность совершенно ясна и определенна. В нем нечего разгадывать. И внешность этого лица в отличие от многих других лиц Достоевского четко выписана. На сцене эта фигура появляется лишь в конце 2-й части романа, а в романе всего 3 части. Но этот выход подготовляется с первых страниц. Ламберт вовсе не замкнут кругом своих непосредственных действий в ходе интриги. Он посылает от себя как бы радиоволны, которые и вокруг него создают своеобразную атмосферу. Уже в начале романа Аркадий рассказывает старику князю Сокольскому о товарище своего детства Ламберте, о том, как конфирмовали последнего, о том, как аббат говорил проповедь и как Ламберт и сам аббат плакали от умиления. Рассказывает и о пьяных оргиях и о том, как Ламберт раздевал женщину и бил ее хлыстом по голым плечам и как он расстреливал привязанную канарейку.

И в раскрытии образа Ламберта имеет большое значение повтор. Его имя не раз повторяется, как имя однокашника Аркадия, мучившего героя в пансионе Тушара. Момент появления самого Ламберта на сцене в высокой степени знаменателен. Это — критический, переломный момент в жизни и судьбе Аркадия. Ламберт как бы выходит из сна героя. Он является как некое привидение. Замерзающему на 30-градусном морозе

подростку снится, будто его в пансионе Тушара Ламберт больно бьет в бок и кричит: «духгак! духгак!» Аркадий просыпается и видит перед собою живого Ламберта. В дальнейшем действии Ламберт — это сама голая, грубая и жестокая действительность. Но вот Ламберт опять появляется во сне. Аркадию снится, что он видит Катерину Николаевну, которая бесстыдно смеется, и тут же смеется Ламберт: «Выкуп, барынька, выкуп!»

В построении образа Ламберта характерно соотношение различных форм существования этой фигуры в романе: его прямого и активного участия в интриге, так сказать, Ламберта «в себе» и другой формы — Ламберта, живущего в воспоминаниях, снах, словом — в сознании Аркадия. В этом сознании Ламберт живет не только как тяжелый призрак прошлого, но и в том смысле, что влечения Ламберта в какой-то мере оказываются близкими самому Аркадию. И он иногда ощущал в себе, по его собственным словам, «душу паука».

Характерно для Достоевского и своеобразное введение в действие Лизаветы в романе «Преступление и наказание». В первой части романа дается ее портрет, сообщаются необходимые сведения о ее жизни, об отношении к сестре — процентщице Алене Ивановне. На сцене Лизавета является как будто бы только за тем, чтобы быть убитой, и быстро исчезает со сцены. Но она, однако, продолжает жить в дальнейшем в других формах. Перед нами снова — повтор. При первом свидании Раскольникова с Соней речь неизбежно касается Лизаветы. Раскольников обещает Соне сказать в следующий раз, кто убил Лизавету. Во втором свидании с Соней Раскольников признается ей, что убийца — он. «И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней с топором, а она отходила от него к стене, выставив вперед руку, с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети, когда они вдруг начинают чего-нибудь пугаться, смотрят неподвижно и беспокойно на пугающий их предмет, отстраняются назад, и, протягивая вперед ручонку, готовятся заплакать» (V, 335).

Итак, у Достоевского с обычными формами художественного изображения человека — описанием его внешности и внутреннего облика, с его речами и прямым участием в интриге — срастаются иные многообразные формы развертывания образа. Одна из этих форм — повтор с вариациями. Но самые формы повтора у Достоевского также многообразны. Так или иначе можно утверждать, что у Достоевского существует, во-первых, само действующее лицо и, во-вторых,— «тема этого лица, вырастающая из самого персонажа, но перерастающая его по своему значению и живущая в иных формах, чем только прямое участие в действии.

Понятие «темы» берется здесь в более специальном смысле, в смысле, имеющем явное подобие с «темой» в музыкальном произведении. У Достоевского, как мы видели, существует портретный «лейтмотив». Своеобразие писателя в этом разрезе станет очевиднее, если сопоставить его с писателями-современниками, прежде всего с Л. Н. Толстым. Отличие Достоевского от последнего совершенно ясно. Повторяющаяся черта у Толстого крепко связана и с конкретно-телесным обликом персонажа, с его внешним видом и, прежде всего, есть прием создания внешнего портрета. Тенденция повтора у Достоевского. связанная в иных случаях (далеко не во всех) с внешним портретом,— это выйти за пределы конкретно-телесного образа персонажа, за пределы его «пластичности» к чему-то сверхконкретному и непосредственно-логически невыразимому.

Ближе Достоевскому в этом отношении Диккенс, с так называемым символическим лейтмотивом в его романах. Яркий пример последнего — шум морских волн, который преследует маленького Поля Домби в романе «Домби и сын». Поль старается понять их язык. Это повторяется почти каждый раз, когда образ Поля появляется перед читателем. Перед смертью мальчик разгадывает, наконец, о чем ему пели волны.

Но и здесь, при всей близости к Диккенсу, Достоевский глубоко оригинален. Повторяющийся образ или мотив того или другого лица у Достоевского, как мы видели, срастается со всем многообразием иных средств художественной характеристики и не выходит так на первый план, как у Диккенса.

Н. И. Пирогов справедливо писал в свое время о нередком в жизни несовпадении между тем, что люди есть на самом деле, и тем, чем они кажутся или стараются казаться. Данное обстоятельство крупным планом выдвигалось и Достоевским при создании им образов людей. Огромную роль играют в его произведениях отзывы о том или ином герое других лиц, различные представления и мнения, складывающиеся о герое в ходе действия и, главное, несоответствие между этими отзывами, представлениями и мнениями и его подлинной сущностью, между «быть» и «казаться». На этом также основано глубокое своеобразие и многообразие портретов ряда действующих лиц его романов.

Одним из любопытных примеров такого портрета может послужить портрет писателя Кармазинова в «Бесах». Кармазинову сопутствует слава. Он имеет репутацию «великого писателя» и «государственного ума». Светские дамы во главе с Юлией Михайловной увенчивают его на празднике в пользу гувернанток лавровым венком. Сам Кармазинов воспринимает преклонение перед ним как должное. Но эта репутация сразу берется под сомнение, когда читатель знакомится с его портретом. В первый раз Достоевский показывает Кармазинова на улице: «Это был очень невысокий, *чопорный старичек*, лет впрочем не более пятидесяти пяти, с довольно румяным *личиком*, с густыми седенькими *локончиками*, выбившимися из-под круглой цилиндрической шляпы и завивавшимися около *чистеньких, розовеньких, маленьких ушков* его. Чистенькое личико его было не совсем красиво, с тонкими, длинными, хитро сложенными губками, с несколько мясистым носом и с *востренькими*, умными *маленькими глазками*» (VII, 72).

В описании наружности Кармазинова бросается в глаза подбор слов и эпитетов уменьшительного и ласкательного значения. Создается впечатление чего-то изящно-миниатюрного,— впечатление, однако, иронически окрашенное. То же сказывается и в описании костюма Кармазинова: «Но по крайней мере все мелкие вещицы его костюма: *запоночки, воротнички, пуговки*, черепаховый лорнет на черной *тоненькой ленточке, перстенек*,

непременно были такие же, как и у людей безукоризненно хорошего тона» (VII, 72).

Последовательность описания в определенном направлении доводится Достоевским до конца, до завершающего штриха. Кармазинов нечаянно роняет на землю свой сак. «Впрочем, это был не сак, а какая-то *коробочка*, или, вернее, какой-то *портфельчик*, или лучше, *ридикюльчик*, в роде старинных дамских ридикюлей» (VII, 73). Здесь настойчиво подчеркивается тяготение Кармазинова к изящно-миниатюрному, граничащему, если так можно сказать, с великосветско-дамским. И какое нарочито выдвигаемое на первый план все большее и большее уточнение: это — не сак, а коробочка, вернее — портфельчик, или еще лучше ридикюльчик... Как это сразу снижает и мельчит Кармазинова, делает его комичным.

При вторичном описании Кармазинова взятая нота усиливается: «Господин Кармазинов был в какой-то домашней *куцавеечке* на вате, вроде как бы *жакеточки*, с перламутровыми *пуговками*, но слишком уж коротенькой, что вовсе и не шло к его довольно сытенькому брюшку и к плотно округленным частям начала его ног» (VII, 301—302).

Одним из самых сильных художественных средств в создании этого портрета, как бы написанного кистью карикатуриста, является, следовательно, резкое несоответствие между репутацией Кармазинова как «великого человека» и впечатлением чего-то маленького, претенциозно-изящного, почти дамского в его внешности. О Кармазинове говорят, как о «государственном уме» и знаменитом писателе, а рисуемые Достоевским детали раскрывают существо самовлюбленного, кокетничающего, как светская дама, старика.

Таким образом, портрет Кармазинова основан на вытеснении впечатления величия впечатлением ничтожности. Мы не видим в сущности внутреннего мира Кармазинова. Мы видим данную крупным планом его внешность с ее раздражающими подробностями. В конечном счете создается впечатление чего-то непомерно-раздутого, готового лопнуть, как мыльный пузырь. Кармазинов совсем не то, что он кажется, совсем не то, что говорит о нем молва.

Портрет Кармазинова взят из романа, в котором принципы изображения действующих лиц в большой мере определяются его резко выраженной полемической тенденцией. Но раскрытие противоречия между «быть» и «казаться» можно наблюдать в различных формах и в других романах Достоевского.

У писателя от первых до последних романов проходят образы шутов: шуты-приживальщики, шуты-чиновники, шуты-юродивые и проч. Достаточно припомнить только некоторые из этих фигур: Фому Опискина, генерала Иволгина, Лебедева, Фердыщенко, капитана Лебядкина, Стебелькова, отца Ферапонта, Федора Павловича Карамазова. Но у Достоевского есть не только отдельные шуты, у него есть категория шутовства как психологическая категория (в смысле выявления противоречия в человеке между принимаемым им на себя образом и его подлинным существом).

Достоевский постоянно вскрывает во многих своих героях присущий им известный элемент актерства. Они постоянно играют какую-нибудь роль, и трудно точно определить, что в этом актерстве является навязанным извне, что является необходимой самозащитой, что — потребностью в игре и что, наконец, сознательно разыгрываемой ролью. Стоит только вспомнить такие фигуры, как Настасья Филипповна, Аглая, Катерина Ивановна Верховцева, Степан Верховенский, Петр Верховенский и многие, многие другие. Аркадий Долгорукий отмечает, что человек всегда немножко представляется, даже при всей искренности своего чувства.

Вот перед нами — одна из замечательных фигур — Фома Опискин. Он стремится изо всех сил поднять свой авторитет, поднять этот авторитет ценой тирании и мучительства других. Он стремится внушить представление о себе, как о человеке высокой морали, чуть ли не как о святом — но эта маска, хотя и не только маска. Конечно, Фома — лицемер, русский Тартюф. Но в этом морализировании, в неустанном проповедничестве, в этой потребности взять самую высокую ноту есть своего рода упоение, увлечение, свой пафос, вера, хотя бы на короткое время, на мгновение, в свою подлинную святость. В этом актерстве и даже сознательном актерстве есть своя доля искренности. Фома искренне стремится быть

выше самого себя, взять реванш в своей роли моралиста-учителя за собственное ничтожество. Границы между искренностью и сознательным актерством Фомы стираются и вместе остаются.

Создание духовного портрета путем воспроизведения постоянного несоответствия между «быть» и «казаться» можно наблюдать, например, в образе Петра Верховенского. Петр Степанович намеренно, сознательно принимает на себя различные роли, носит различные маски. «Мошенник», «свинья» в Петре Верховенском подчеркнуты чрезвычайно сильно. Он, кажется, только то и делает, что актерствует. Он сам признается Ставрогину: — «Отправляясь сюда, то есть вообще сюда в этот город, десять дней назад, я конечно решился взять роль. Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо, не так ли? *Ничего нет хитрее, как собственное лицо, потому что никто не поверит*» (VII, 181).

И Петр Степанович неуклонно играет роли: человека «с луны соскочившего», человека прямого, но и неловкого и неполитичного, отчасти человека гуманных чувств и излишней, быть может, щекотливости, человека неумного, наивного, даже «дурачка». Такую роль он играет в отношении Лембке, в отношении Юлии Михайловны, такую роль он принимает на себя в высшем городском обществе. Он явно старается внушить о себе представление, которое резко не соответствует тому, чем он является на самом деле. Верховенский хитер, осторожен, полон бешеной энергии, неутомимый организатор. Он бесконечно далек от наивности.

Но все дело в том, что маска у героев Достоевского слишком плотно прирастает к их лицу, ее нельзя снять с лица, не оторвав кожи и мяса. В Петре Степановиче есть действительно нечто от человека, «с луны соскочившего», есть и наивность при всей его крайней расчетливости, он и дурачок при всем его уме. В минуту решительного объяснения со Ставрогиным в главе «Иван-царевич» Верховенский охвачен подлинным вдохновением. В нем действительно есть настоящий энтузиазм. «Это был не тот взгляд, не тот голос, как всегда или как сейчас там в комнате; он видел почти другое лицо. Интонация голоса была не та: Верховенский молил, упрашивал» (VII, 340). Верховенский доходит в

этой сцене до полной откровенности, до исступленной искренности. По его собственным словам, он «теперь, как ребенок».

Духовный портрет и самого Верховенского и других героев Достоевского построен на принципе, который определяется уже приведенной выше формулой Петра Степановича: «нет ничего хитрее, чем собственное лицо».

Метод построения портрета у Достоевского, основанный на несоответствии подлинного лица героя представлениям о нем, особенно ярко проявляется в портретах Ставрогина и Версилова.

В изображении Ставрогина обращает на себя внимание резкая непропорциональность между значением этой фигуры в романе, ее центральным положением в нем и ее непосредственным выявлением. Перед читателем сам герой появляется лишь в конце первой части, хотя задолго до его появления на сцене все заполнено Ставрогиным: толками о нем, оценками, приговорами. Во второй части он появляется перед читателем несколько раз. Но есть главы, где он вовсе не показывается. В третьей части он только дважды появляется перед читателем, а именно в главе: «Законченный роман» и коротко в заключении, где констатируется факт его самоубийства.

Таким образом, резко преобладает косвенное воспроизведение Ставрогина через отзывы и представления о нем других лиц. Герой сам очень мало говорит, почти не действует. С самого начала его подлинное лицо является неким иксом, значение которого разъясняется в ходе действия. Мы видим, как рассказчик и разные персонажи романа подыскивают различные ключи к душе Ставрогина и как все эти ключи, которые кажутся даже и подходящими, не отпирают, однако, этой души. Но в то же время все они в поле зрения, и в романе огромное значение имеет последовательность разных и противоречивых аспектов представления писателем Ставрогина.

Вокруг Ставрогина происходит своеобразная ожесточенная борьба ряда лиц за самих себя. Верховенский заявляет Николаю Всеволодовичу: «Я-то шут, но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» (VII, 434). Но то же самое мог бы сказать и Шатов

и в какой-то мере Кириллов. Многие люди хотят утвердить, найти себя, свое лучшее «я» через Ставрогина, видят в нем свою «главную половину».

Эта сторона становления личности у Достоевского и вместе с тем построение духовного портрета его героев выступает со всей рельефностью в «Подростке». Самое замечательное в этом романе, на наш взгляд, в том, что Аркадий и Версилов взаимно выявляют друг друга, немыслимы один без другого. Неправильно было бы утверждать, что они только повторяют друг друга. Но они неотделимы друг от друга именно в процессе художественного выявления внутреннего облика каждого из них. В этом романе с особенной ясностью можно наблюдать, как у Достоевского человек существует только в становлении и как самое художественное воплощение человека дается также только в становлении.

Обратимся к образу Версилова. В начале произведения сообщается предварительный формуляр жизни Версилова, дается некий абрис его личности, которому лишь в ходе романа предстоит облечься плотью и кровью. Личность Версилова вычерчивается в самом ходе действия, и даже в эпилоге романа нельзя сказать, что она предстает перед нами в своем завершенном виде. Возможность «двойника» [5] всегда наличествует у героя.

В первой части романа о Версилове сообщаются отзывы других лиц, волнующие Аркадия тем, что они крайне снижают личность дорогого ему человека. Подросток мучительно ищет разгадки прошлого Версилова, усиленно расспрашивает о нем знающих его людей. Вер-

[5] Кстати — о «двойнике» у Достоевского. Неверно думать, будто двойничество его героев состоит в том, что они вечно мечутся между двумя возможностями, двумя выходами из своего положения. Нет, у Достоевского «двойник» чаще всего — непредвиденное в поступках и личности человека возникновение чего-то иного, непредусмотренного предшествующими данными. В «Преступлении и наказании» читатель может ожидать самых страшных поступков от Свидригайлова, во всяком случае ожидает насилия над Дуней. Тем не менее этого не происходит. Федька Каторжный в «Бесах» о Петре Верховенском отзывается так: «У того коли сказано про человека: подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку и звания нет. А я, может, по вторникам да и по средам только дурак, а в четверг и умнее его». (VII, 214).

силов был за границей. Он находится в каких-то таинственных отношениях с Ахмаковыми. У него якобы был ребенок от Лидии Ахмаковой, а она будто бы вследствие этого отравилась фосфорными спичками. Сплетня захлестывает имя Версилова. Старик Сокольский сообщает Аркадию о том, что Версилов увлекался католичеством, носил вериги. Но тут же, хихикая, спрашивает Аркадия: «и, и...пожалуй, опять по девочкам, по неоперившимся девочкам?» (VIII, 32). Версилов рисуется как «странствующий селадон». На основании всех этих толков и своих воспоминаний Аркадий и порывает с ним.

Вдруг Аркадий узнает, что Версилов отказывается от уже выигранного наследства только на основании частного, не имеющего никакого юридического значения письма, в котором выражалась воля завещателя в пользу противников Версилова. Этот «бабий пророк» оказался вдруг способным на неслыханное в его кругу самопожертвование. «Странствующий селадон» заключает в себе возможность подвига. Аркадий в бурном восторге восклицает в разговоре с Васиным: «Но ведь каков Версилов!». Герой сразу поднимается на пьедестал. Он будто совсем не то, чем «казался» в светском обществе.

Однако в сплетнях о Версилове была какая-то доля истины. Они говорили о возможности для героя романа чего-то совершенно противоположного подвигу. Эта возможность в дальнейшем бурно проявляется у Версилова в его страсти к Ахмаковой,— страсти, приведшей его к позорному союзу с аферистом Ламбертом. Так или иначе до конца действия все подъемы и падения Версилова, все движение его внутреннего мира Аркадий принимает так близко к сердцу, как будто бы это — его собственная душевная борьба, его собственное падение и его духовный рост. Знаменательно в этом взаимообусловленном выявлении духовной жизни Аркадия и Версилова то, что Версилов показан не только как самостоятельная отдельная фигура, но и как живой объект искания Аркадием самого себя, своего лучшего «я». Версилов — это «главная половина» Аркадия, как Ставрогин был «главной половиной» Верховенского. Вот почему подросток так бесконечно требователен к Версилову.

Личность у Достоевского в конечном счете — это не только индивидуум с его неповторимыми свойствами, но это в то же время — всегдашняя напряженная устремленность человека к своему идеалу. В исступленной погоне за идеалом человек у Достоевского так часто принимает то, что «кажется», за то, что «есть», и так часто срывается в пропасть.

Построение духовного портрета на основе рассматриваемого нами принципа можно наблюдать у Достоевского и еще в одной форме: в форме борьбы противоречащих друг другу тенденций освещения и оценки героя (тенденции, исходящей от рассказчика, и тенденции, вырастающей из фактов самого действия). Введение рассказчика, который резко выдвигает определенную оценку данного лица, дает возможность писателю показать разницу между этой субъективной оценкой и действительным существом этого лица, проясняющимся в ходе действия романа. Иллюстрацией может послужить построение духовного портрета Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах».

Рассказчик в романе «Бесы» Г-в является конфидентом Степана Трофимовича. Это дает ему возможность знать и раскрывать читателю все слабые стороны этого лица, всю его подноготную. Эта подноготная выворачивается наружу. Прием рассказчика заключается в том, что с самого начала им берется тон высокого уважения к старшему Верховенскому. Этот тон является нарочито приподнятым, даже дифирамбическим. Употребляются превосходные степени: «умнейший», «даровитейший», «многочтимый». Но факты и характерные мелочи жизни героя, сообщаемые рассказчиком, резко противоречат этому заранее принятому тону восхваления. В результате является резкое несоответствие навязываемой читателю оценки Степана Трофимовича и его действительного облика. Так, например, рассказчик говорит о нем как об ученом: «А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек так сказать даже науки, хотя, впрочем, в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего (VII, 8). Характерно это применение превосходной степени: «умнейший», «даровитейший». И затем — оговорка, сводящая на нет утверждение: Степан Трофимович —

человек науки. Между «сделал не так много» и «совсем ничего» — дистанция огромного размера, но рассказчик делает вид, что не замечает этой дистанции.

Итак, ученость Степана Трофимовича — просто блеф. Таким же блефом оказывается и его «гражданская роль». И это же можно сказать о «поэзии» Степана Трофимовича. Рассказчик неутомимо отмечает различные мелочи, различные слабости старика Верховенского: его позерство, наигранный эстетизм, пристрастие к вину, к игре «в карточки», даже припадки холерины. Мы имеем здесь не только снижение героя, желание выставить его в самом комическом виде, но даже какое-то упоение в раскрытии его ничтожного, в конечном счете, существа простого приживальщика.

Но конечная судьба этого героя вносит ноту высокой патетики, резко оспаривающую систематически снижающий, развенчивающий тон рассказчика. Вопреки всем ожиданиям и предположениям, наперекор освещению рассказчика, который внушает читателю мысль, что от Степана Трофимовича нельзя ждать ничего серьезного, герой разрывает со своим прошлым и выходит, по мысли Достоевского, на большую дорогу. Перед нами — одна из значительнейших сцен романа. Лиза в осеннее, мрачное, дождливое утро «законченного романа» спешит с Маврикием Николаевичем в каком-то безумном порыве на пожар, чтобы посмотреть трупы убитых. «Мелкий, тонкий дождь проницал всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая все в одну дымную, свинцовую, безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, все еще не рассвело. И вдруг из этой дымной, холодной мглы вырезалась фигура, странная и нелепая, шедшая им навстречу. Воображая теперь, думаю, что я бы не поверил глазам, если б даже был на месте Лизаветы Николаевны; а между тем она радостно вскрикнула и тотчас узнала подходившего человека. Это был Степан Трофимович» (VII, 437).

Чем менее способен Степан Трофимович к какому-нибудь решительному действию, тем более поражает такой его шаг, как разрыв с насиженным местом, с комфортом, с обеспеченной старостью, со всем прежним миром, с которым он так сжился. Степан Трофимович смешон со своим детским незнанием жизни, со своим

французским языком в русской деревне, но за этим его шагом писатель заставляет чувствовать веяние смерти, какую-то высшую человеческую необходимость. «Нет, уж лучше просто большая дорога, так просто выйти на нее и пойти, и ни о чем не думать, пока только можно не думать. Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея...» (VII, 515).

Уход Степана Трофимовича из дома и его выход на большую дорогу невольно оказался великим прообразом. Достоевский в нем неведомо для себя предвосхитил финал жизни своего современника — «великого писателя русской земли». Патетическое в образе Степана Трофимовича поднимается на вершину в описании его смерти. В деревенской избе на берегу озера, где остановился Степан Трофимович и где суждено было ему умереть, он в разговоре с книгоношей так формулирует свои мысли: «...О, простим, простим, прежде всего простим всем и всегда. Будем надеяться, что и нам простят. Да, потому что все и каждый один перед другим виноваты...» (VII, 525).

Мысли, высказываемые Степаном Трофимовичем,— это мысли старца Зосимы и брата его Маркела о том, «что поистине каждый здесь перед другими за всех и за все виноват». Это — важные для Достоевского мысли.

Описание последних часов Степана Трофимовича проведено писателем в торжественно-примиряющих тонах. Какая-то особая внутренняя тишина осеняет его смерть в отличие от смерти других героев Достоевского (за исключением Макара Долгорукого и старца Зосимы). «И вообще я с большим удивлением,— отмечает рассказчик,— узнал потом от Варвары Петровны, что (Степан Трофимович.— *Н. Ч.*) нисколько не испугался смерти» (VII, 538).

Итак, образ Степана Трофимовича вырисовывается в романе в процессе напряженной борьбы двух противоположных его освещений: иронически-снижающего и патетически-возвышающего. Сниженно-комический образ героя, созданный рассказчиком, разрушается в финале романа, не соответствуя всей сложности существа Степана Трофимовича и его духовному росту. К Степану

Трофимовичу можно в известной степени (особенно в их второй части) отнести слова Сервантеса о столь любимом Достоевским Дон-Кихоте: «Он жил, как безумец, а умер, как мудрец».

Так, раскрытие Достоевским противоречия между «быть» и «казаться» неотделимо у него от представления человека в его внутреннем движении, во всей сложности его духовного мира, в его непрестанном развитии и изменении. Личность у Достоевского, с одной стороны, резко себя проявляет и утверждает; с другой же стороны, она напряженно ищет свою «главную половину» в борьбе множества душевных потенций, в противоречиях различных возможностей, в смене различных аспектов.

Писатель-психолог

За Достоевским прочно утвердилась слава писателя-психолога. Он и сам говорил о себе: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь *реалист* в *высшем смысле* *, то есть изображаю все глубины души человечеескои[1]. Но хотя в критической литературе о Достоевском признание мастерства его психологического анализа стало общим местом, тем не менее отнюдь нельзя считать достаточно выясненным своеобразие конкретных художественных приемов изображения великим писателем психологии его героев. Проникновение в душевный мир действующих лиц свойственно любому реалистическому роману или какому-нибудь другому виду реалистической литературы. Тем более психологизм присущ реалистическому роману XIX в., в частности реалистическому роману современников Достоевского — Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и др. Психологизм в широкой мере характеризует и весь западноевропейский роман XIX в., начиная с Бальзака и Стендаля. Большую дань психологизму отдавали мастера художественной прозы на Западе и в России и в начале XX в. От психологизма не может быть свободна, само собой разумеется, и литература современная. В связи с этим приобретает особую остроту вопрос о специфике психологизма Достоевского, об отличии его метода воспроизведения внутреннего мира героев от психологического изображения у других писателей и прежде всего писателей — его ближайших современников.

Ко времени господства реалистического (психологического и социально-психологического) романа, т. е.

[1] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, стр. 173.

к середине и второй половине XIX в., выработался и характерный для этого жанра метод художественно-психологического анализа. Особенностью этого метода является широкое применение авторской интроспекции. Под этим нужно понимать последовательное прослеживание автором душевного развития своего героя, непрерывное наблюдение над его переживаниями, над их изменением и борьбой. Молчаливой предпосылкой такого метода является допущение полной осведомленности автора о состоянии внутреннего субъективного мира своих героев, вплоть до самых интимных подробностей их душевного настроения. В русской реалистической литературе XIX в. применение этого метода авторской интроспекции в наиболее полной мере можно наблюдать у Л. Н. Толстого.

У Толстого в его главнейших романах все ведущие герои показаны при помощи авторской интроспекции. Перед нами — «Война и мир». Здесь последовательно раскрыт внутренний душевный мир Пьера и князя Андрея, Николая Ростова, Наташи, княжны Марьи. Переживания этих героев раскрываются не только в систематической, но и в хронологической последовательности. Писатель рисует целые законченные циклы переживаний своих главных действующих лиц. Особенно ясно это можно наблюдать на примере Наташи Ростовой. Читателю показаны переживания Наташи — девочки, девушки, невесты, матери. Особенно характерен цикл переживаний Наташи, связанный с ее увлечением Анатолем Курагиным. В «Анне Карениной» точно так же Толстой дает возможность читателю последовательно наблюдать развитие душевных переживаний Анны, Вронского, Каренина, Левина, Кити. В романе «Воскресение» читатель вместе с автором наблюдает за всеми перипетиями душевных переживаний и душевной борьбы Нехлюдова, а также в значительной мере и Катюши Масловой.

Если мы возьмем такого современника Достоевского, как И. А. Гончаров, то и у него мы находим широкое применение приемов авторской психологической интроспекции. Так, в романе «Обыкновенная история» переживания главного лица Александра Адуева показаны в последовательности его душевной эволюции, во всей

её полноте и многосторонности. В романе «Обрыв» в значительной мере путем интроспекции показан Райский.

Обычная форма рассказа о героях произведений и у Толстого, и у Гончарова, и у Тургенева, и у ряда других современных им писателей — это форма рассказа от имени автора, в третьем лице. Такая форма создает эстетическую видимость объективного изображения, хотя, конечно, предполагает полную осведомленность автора во всех внутренних состояниях его героев, обычно закрытых для постороннего наблюдения.

Весьма значительные и характерные отступления от этого метода авторской психологической интроспекции мы видим у Достоевского.

Начнем с «Преступления и наказания». В этом романе путем интроспекции показан в основном его главный герой — Раскольников. Другие, например, Свидригайлов — только частично раскрываются этим путем. Достоевский позволяет заглянуть в душу Свидригайлова лишь в конце романа, в последнюю ночь перед самоубийством этого героя. В романе «Идиот» только Мышкин, опять-таки главный герой, изображается последовательно при помощи той же интроспекции. Рогожин, Настасья Филипповна, Аглая рисуются другими средствами и не предстают в прямых авторских наблюдениях над их переживаниями. В ряде случаев нет интроспекции и в образе главного героя. Можно указать на героя «Бесов» Ставрогина, который находится как бы вне поля прямого авторского наблюдения.

В «Подростке» главный герой — Аркадий Долгорукий дан интроспективно. Но характерно, что здесь избрана форма рассказа от первого лица, форма исповеди. В «Братьях Карамазовых» психологическое изображение через авторскую интроспекцию осуществляется более или менее последовательно только в отношении Алеши и Дмитрия. В «Подростке» такая важная фигура, как Версилов, нигде не показана при ее помощи. Иван Карамазов охвачен авторской интроспекцией только частично: в конце первого тома — перед убийством Федора Павловича и в конце второго — перед судом над Митей. Грушенька, Катерина Ивановна, Федор Павлович находятся вне интроспекции. Такие изъятия из гос-

подствующего в реалистическом психологическом романе метода изображения не могут быть случайными у признанного великим психологом писателя.

Для раскрытия внутреннего субъективного мира своих героев Достоевский охотно и постоянно пользуется формой исповеди, душевных признаний, рассказами героев о самих себе. И несомненно, что применение этой формы стоит в самой тесной связи с теми изъятиями из метода авторской интроспекции, о которых мы говорили выше. В «Преступлении и наказании» перед нами исповедь Раскольникова Соне — важнейший момент романа, так как именно в этой исповеди раскрываются психологические мотивы убийства старухи-процентщицы и Лизаветы — этого кардинального сюжетного факта романа. Для раскрытия субъективного мира Свидригайлова крайне важно его признание Раскольникову в диалоге между ними. В «Идиоте» исповедь Ипполита «Мое необходимое объяснение»,— ключ к душевному миру этого героя. Эта исповедь представляет как бы целую отдельную повесть романа и имеет капитальное значение для его проблематики. Такое же значение имеет исповедь Ставрогина в «Бесах», раскрывающая глубокие провалы его души. В «Подростке» такую же роль играет исповедь Версилова в его диалогах с Аркадием Долгоруким. В «Братьях Карамазовых» — несколько исповедей: «исповедь горячего сердца» Мити в его диалогах с Алешей, признания Ивана в диалогах с тем же Алешей, исповедь Смердякова перед Иваном накануне суда над Дмитрием.

Форма исповеди очень показательна для метода психологического изображения у Достоевского. Нечего и говорить, что эта форма органически связана с тяготением романа Достоевского к драме. Для нас важно другое. Форма исповеди есть форма раскрытия внутреннего мира героя через него самого непосредственно, а не через авторскую интроспекцию. Исповедь это не гипотетически-объективное описание душевных переживаний героя, но неизбежно субъективная интерпретация героем своих собственных переживаний. Она неизбежно поэтому сохраняет в себе индивидуальную душевную интонацию данного героя. В качестве чисто субъективной интерпретации душевных переживаний она лишена

признаков непогрешимости, категоричности. Она неизбежно предполагает ограниченность объяснения тех или других фактов и мотивов поведения героя, возможность неверного истолкования своего собственного душевного опыта, субъективного его искажения, непонимание героями самих себя.

Форма исповеди у Достоевского не предполагает систематического, хронологически-последовательного, органически-непрерывного раскрытия душевного мира героя. Освещаются отдельные напряженные моменты, отдельные яркие эпизоды жизни и судьбы героя. Исповедь как бы факел, который из тьмы душевной жизни героев выхватывает и ярко освещает отдельные места и стороны их внутреннего мира. Форма исповеди ясно свидетельствует о прерывности и даже намеренной прерывности воспроизведения Достоевским психики своих героев.

Применяя прием авторской интроспекции и создавая форму исповеди, Достоевский часто вводит в рассказ и воспоминания героев. Уже сама исповедь зиждется в значительной степени на воспоминаниях. В некоторых романах, например, в «Подростке» воспоминания играют исключительно большую роль. Но опять-таки у Достоевского нет такого последовательного, постепенного, систематического раскрытия воспоминаний героя, как это мы имеем, например, в «Детстве», «Отрочестве» и «Юности» Л. Н. Толстого или в «Детских годах Багрова внука» С. Т. Аксакова. У Достоевского проходят отрывочные, но ослепительно яркие воспоминания героев. Эти воспоминания возникают отдельными вспышками. Последовательный хронологический порядок вспоминаемых событий и фактов нарушен. В качестве характерного примера можно указать на воспоминания Алеши Карамазова о своей матери.

Существенным здесь у Достоевского является то, что воспоминания, утраченные, давнишние, вдруг возникают у героев в связи с текущими событиями и переживаниями. Иллюстрацией этого могут служить переживания Свидригайлова ночью в гостинице накануне самоубийства. Вся окружающая обстановка, дождь и ветер неожиданно вызывают у героя воспоминания о жертве его сладострастия — девочке-самоубийце. Но это ослепительно яркое воспоминание отнюдь не освещает до

конца прошлого Свидригайлова, темных углов его души. Особенно интересный пример обрисовки душевного мира героев у Достоевского через отрывочные яркие воспоминания мы находим в «Подростке» в образе Аркадия Долгорукого. Героя вышвырнули из игорного дома. Он опозорен и предельно унижен. В состоянии полного душевного смятения и отчаяния он готовится совершить поджог. И вот в его сознании возникает одна из самых мучительно-ярких сцен детства. Пансион Тушара, Ламберт. Весенний вечер в Москве. Плавные звуки колокола ближней старинной церкви. У Аркадия сидит мать, которая на последние деньги принесла ему простых деревенских гостинцев, а он стыдится ее перед «графскими и сенаторскими детьми». Это одно из самых постыдных воспоминаний Аркадия. Но характерно, что оно всплывает в связи с острой ситуацией, возникшей в ходе событий.

Для Толстого, Тургенева, Гончарова, как и для большинства писателей-реалистов середины и второй половины XIX в., характерна форма рассказа, а, следовательно, и психологического изображения от имени автора. Герой берется в третьем лице. Достоевский часто прибегает к приему введения рассказчика, как некоего посредствующего звена, некоего средостения между автором и персонажами. Поскольку же у писателя играет такую большую роль форма исповеди, то тем самым вводится принцип множественности рассказчиков: каждая новая исповедь — новый рассказчик. Но у Достоевского есть и специальные рассказчики. В «Бесах» некий Г-в, конфидент Степана Трофимовича. В «Подростке» Аркадий Долгорукий — герой и рассказчик вместе. Но нас здесь интересует не проблема рассказчика как такового, а роль рассказа от первого лица в сочетании с приемом авторской интроспекции в психологическом изображении у Достоевского.

Каждый новый рассказчик — новая точка зрения, новое освещение фактов и событий, новое истолкование душевного мира других персонажей, стоящих вне рассказчика. Отсюда неизбежна субъективность и известная односторонность освещения каждым рассказчиком фактов. В ходе действия эта односторонность выясняется. Так, критически-снижающему, разоблачающему ос-

вещению фактов со стороны рассказчика в «Бесах» противостоят факты и события, речи и признания других героев. Возникает борьба различных освещений, точек зрения, объяснений, которые в конечном счете и создают нужное понимание, и то лишь в определенном приближении к нему.

В связи с указанными моментами у Достоевского всегда акцентируется принципиальная недостаточность тех или иных объяснений душевных движений героев и вызывающих их причин. Эта тенденция Достоевского особенно ясно выступит в «Подростке». Так, уже в первой главе романа мы читаем такое признание героя: «Как это так выходит, что у человека умного высказанное им гораздо глупее того, что в нем остается? Я это не раз замечал за собой и в моих словесных отношениях с людьми за весь этот последний роковой год и много мучился этим» (VIII, 6). А в «Братьях Карамазовых» Достоевский при объяснении, почему Алеша неожиданно решил приехать к отцу, констатирует, что в конечном счете причина такого поступка Алеши остается не до конца выясненной.

«Всего вероятнее,— говорит автор о причине такого важного шага в жизни его героя,— ...что он тогда и сам не знал и не смог бы ни за что объяснить: что именно такое как бы поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную уже дорогу» (IX, 24). Достоевский постоянно выдвигает необъясненный остаток при объяснениях поступков своих героев. Отсюда один из приемов писателя — недоговоренность в изображении тех или иных душевных движений героев. Для такой цели очень удобной является также форма рассказа от первого лица. Рассказчик в отличие от всезнающего автора естественно не может знать всего.

Богатый материал для иллюстрации этого дает роман «Бесы». Здесь в особенности заслуживает внимания метод изображения отношений Степана Трофимовича и Варвары Петровны. Рассказчик, стремясь охарактеризовать природу этих отношений, высказывает суждения, опровергающие друг друга. Но вот важный момент в развитии их взаимных отношений. Умирает муж Варвары Петровны, генерал Ставрогин. Отныне Варва-

ра Петровна свободна. Однако рассказчик, вместо прямого и точного объяснения, что произошло в результате этого между двумя друзьями, дает только несколько штрихов из их жизни. Так, рассказчик рисует один весенний вечер, когда цвела черемуха и они «после самого оживленного и поэтического разговора... дружки расстались» (VII, 16). Но вот после этого расставания перед героем неожиданно вдруг снова появляется Варвара Петровна. «Желтое лицо ее почти посинело, губы были сжаты и вздрагивали по краям. Секунд десять полных смотрела она ему в глаза молча, твердым, неумолимым взглядом, и вдруг прошептала скороговоркой: — Я никогда вам этого не забуду!» (VII, 17). Рассказчик не сообщает читателю, что же собственно произошло между ними. Почему Варвара Петровна после дружеского прощания вдруг прошептала эти слова? Рассказчик предоставляет догадываться обо всем читателю. Вся психологическая сторона этой сцены построена на явно намеренной недоговоренности.

Другой пример — глава «Законченный роман» в том же произведении. Лиза Тушина, которая отдалилась от Ставрогина, вдруг после неожиданного публичного признания со стороны Николая Всеволодовича своего брака с Хромоножкой тайно едет к нему в Скворешники. Она проводит у Ставрогина роковую ночь пожара и убийства Лебядкиных. Но вот наступает мутное, серое, печальное утро. Мы слушаем диалог Ставрогина и Лизы. Из этого диалога мы не узнаем точно, что случилось между ними, каковы их подлинные отношения. Лиза говорит Ставрогину: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться» (VII, 427). Из этих слов читатель может только заключить, что между ними произошло что-то страшное, непоправимое. Психологическое напряжение этой сцены в значительной степени построено на ее недоговоренности.

В тесной связи с этим стоит и тот факт, что Достоевский оставляет не до конца освещенными мотивы действий героев независимо от того, какую форму рассказа он применяет. Многочисленные примеры этого дает роман «Идиот». Так, мотивы действий главного героя ро-

мана, Мышкина, остаются в большой мере погруженными в темноту. Приехавши в Петербург и поселившись на квартире у Иволгиных, Мышкин, не будучи приглашенным, под влиянием сильного, но смутного впечатления от портрета Настасьи Филипповны и разговора о ней отправляется на вечер в ее дом. Чего он ищет, чего хочет? Это не объяснено, не названо. Да и вряд ли можно объяснить и назвать. Особенно наглядное подтверждение этого приема обрисовки душевного состояния персонажей дает передача переживаний Мышкина в первых главах второй части романа. Мышкин при посещении дома Рогожина, при объяснении с последним, дает клятвенное обещание не встречаться с Настасьей Филипповной. Он собирается ехать в Павловск к Епанчиным, приезжает на вокзал, покупает даже билет, но вдруг бросает билет, выходит из вокзала, останавливается перед магазином, где рассматривает один блестящий предмет, именно нож, затем с «внезапной идеей» отправляется на Петербургскую сторону, к квартире Настасьи Филипповны.

Зачем он туда идет? Его «внезапная идея» заключается в том, что он уже подозревает Рогожина в замышляемом убийстве, но боится сознаться самому себе в этом подозрении. Он идет к дому Настасьи Филипповны, чтобы проверить: преследует ли его Рогожин? Но в то же время несомненно он идет к дому Настасьи Филипповны и для того, чтобы войти туда вместе с Рогожиным, чтобы примирить всех. Что является у него доминирующим мотивом? Налицо борьба разных и противоположных мотивов. Для метода психологического изображения у Достоевского характерно то, что писатель о движущих мотивах поведения Мышкина не говорит четко и ясно, не характеризует того или иного мотива полностью, намеренно не ставит точки над «і». Он не говорит прямо о том, что Рогожин подготовляет покушение на убийство Мышкина. Не говорит, что Мышкин подозревает Рогожина в желании его убить. Достоевский просто называет подозрение Мышкина его «внезапной идеей». Вместо обозначения намерений Рогожина речь долго идет о его преследующих глазах. Вещи называются их собственными именами только в самый последний момент, в момент покушения Рогожи-

на на жизнь князя. Переживания Мышкина в этот момент сильны, но смутны, хаотичны. Метод Достоевского — показать эти переживания во всей их логической нерасчлененности, показать мотивы действий героя во всей их силе, но и во всей их неясности. Манера описания данных переживаний удивительно соответствует их природе.

Столь же неясны в конце романа «Идиот» и мотивы поведения Настасьи Филипповны. Почему в последний момент, после ее торжества над Аглаей, бросается она от Мышкина к Рогожину, прямо под нож? Вероятный мотив ее поведения — панический страх погубить Мышкина своим браком с ним. Несомненно, что здесь играет огромную роль ее инстинктивное понимание того, что Мышкин любит Аглаю, а не ее. Но эти мотивы только гипотезы, только неизбежные догадки читателя. Достоевский не говорит прямо, что именно то-то и то-то, одно, а не другое толкает Настасью Филипповну к ее действиям. Быть может у нее есть своеобразное чувство к Рогожину, она по-своему его любит, или, по крайней мере, глубоко ценит его любовь к ней? Во всяком случае и такое объяснение не исключено. Метод Достоевского и здесь заключается в том, что он недоговаривает всего, не указывает логически точно самого важного.

Все это находится в связи с тем, что герои Достоевского сами не до конца знают себя и не знают, что они сделают в следующий момент. В этом отношении у писателя совершенно последовательная линия. В своих исповедях и признаниях его герои, конечно, страстно стремятся объяснить и понять самих себя. Но чем больше стараются они осветить собственным сознанием свой внутренний мир, тем часто необъяснимее и загадочнее он становится. Мышкин думает по поводу Рогожина, что чужая душа — потемки. Но для героев Достоевского часто их собственная душа — потемки. Один из приемов Достоевского — это неуклонное выдвижение различных объяснений поступков героев ими самими и другими лицами.

В «Преступлении и наказании» Раскольников во втором свидании с Соней, после признания ей в убийстве Алены Ивановны и Лизаветы, должен объяснить мотивы этого убийства. Характерно, что Раскольников вы-

двигает несколько последовательных объяснений, отвергаемых, однако, одно за другим. Первое объяснение. Он убил, чтобы материально помочь матери и сестре. Но дальше он сам говорит, что это не так. Ему-де нужно было проверить, к какому разряду людей он принадлежит: законодателям — Ликургам, Солонам, Магометам, Наполеонам или к стаду. Он убил для того, чтобы убедиться: «...вошь ли я, как все, или человек?... Тварь ли я дрожащая или право имею...» (V, 342). Видимо это последнее объяснение наиболее приближается к истине. Но только приближается. К убийству героя романа ведет целый комплекс мотивов. Здесь и теория Раскольникова, изложенная в его журнальной статье, его «казуистика, отточенная как бритва», и бедность, и унижения, и положение матери и сестры, и впечатления от петербургских улиц, нищеты, встречи с Мармеладовым, рассказа последнего о судьбе Сони... Здесь сыграла свою роль и обостренная отзывчивость Раскольникова на все эти впечатления.

* * *

Достоевскому принадлежит мысль о том, что «психология — палка о двух концах». В своих произведениях он часто показывает как различные кажущиеся убедительными психологические мотивировки действий персонажей оказываются несостоятельными.

Столкновение различных и противоречивых объяснений одного и того же факта и, главное, мотивов, приведших к этому факту, с особой ясностью раскрывается в «Братьях Карамазовых».

Первый том этого романа, с точки зрения развития его фабулы,— раскрытие предпосылок к убийству Федора Павловича Карамазова, второй том — объяснение мотивов, приведших к убийству. История убийства старика Карамазова несколько раз проходит в романе. Первый раз в разделе «Предварительное следствие», где дается множество фактических и психологических подробностей, будто бесспорно уличающих Митю, который, однако, упорно отрицает свою причастность к убий-

ству. И читатели не знают, кто убийца, и следствие не раскрывает истины. Она выясняется только в «третьем и последнем свидании со Смердяковым» и становится достоянием читателей. Но другие персонажи романа так и не узнают ее: они глубоко убеждены в том, что убил Дмитрий Карамазов.

«Психология», т. е. психологическое объяснение мотивов убийства Федора Павловича выдвинута на первый план в описании судебного разбирательства. Увлекается психологией прокурор. Недаром в его речи есть раздел: «Психология на всех парах». Он дает последовательно-психологическое и логически-убедительное объяснение поведения Мити как убийцы своего отца. Но вся эта тонко разработанная система психологии совершенно не соответствует действительности. Защитник Фетюкович расценивает психологию как «палку о двух концах». Он дает диаметрально противоположное, но также глубоко правдоподобное объяснение поведения Мити в отношении слуги Григория. Однако характерно, что и он внутренне верит в то, что убил именно Митя. И он стоит на ложном пути объяснения.

Таким образом, приводя различные психологические мотивировки поступков действующих лиц, писатель всячески подчеркивает недостаточность, а подчас и прямо несостоятельность многих из них. Достоевский вскрывает крайнюю сложность мотивов тех или иных поступков человека, невозможность какого-либо упрощенного подхода к ним. Но в то же время писатель подчеркивает неизбежность настойчивого стремления человека к полному осознанию мотивов как своего, так и чужого поведения.

Достоевский показывает, что душевный мир его героев оказывается подчас закрытым для односторонне рассудочного понимания, он раскрывается в минуты особых прозрений, целостных восприятий. Открываются как бы люки в душевное подземелье его героев. Так, в «Преступлении и наказании» Разумихин абсолютно не верит в то, что Раскольников — убийца, и возмущается даже самой возможностью таких предположений, считает их логической нелепостью. Понимание вины Раскольникова возникает у Разумихина внезапно, без слов, в минуту мгновенного озарения. «В коридоре было темно; они

стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга, молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проницал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец.

— Понимаешь теперь?... сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом.— Воротись, ступай к ним,— прибавил он вдруг и, быстро повернувшись, пошел из дому...» (V, 256).

У Свидригайлова какой-то нюх, какое-то странное притяжение к Раскольникову, смутное чувство родственности своего душевного мира душевному миру студента-убийцы. Свидригайлов заявляет Раскольникову: «...Мы одного поля ягоды...» «...в вас есть что-то к моему подходящее...» (V, 235). Следователь Порфирий Петрович обнаруживает особо тонкое, проникновенное понимание душевного мира Раскольникова. В «Идиоте» Мышкин также выделяется своим даром проникновения в чужой душевный мир. Во второй части романа в сцене на террасе у князя, больной Ипполит под впечатлением окружающей обстановки внезапно смягчается. Но затем у него вновь припадок желчи и злобы. Князь при этом замечает: «Я этого и боялся!» По поводу этих слов Мышкина Лебедев в свою очередь произносит: «Ай, да князь! Насквозь прочитал!» (VI, 265). В романе «Бесы» в выпущенной из его окончательного текста главе с исповедью Ставрогина архиерей Тихон, которого посещает герой романа, понимает не сознаваемую еще самим Ставрогиным возможность для героя романа пойти на новые преступления. В «Подростке» Версилов постигает тончайшие душевные движения Аркадия. В «Братьях Карамазовых» Алеша проникновенно понимает душевное состояние Ивана.

Итак, у Достоевского, с одной стороны, чужой и даже собственный мир героев в силу его крайней сложности, противоречивости во многом как бы закрыт для них. Однако, с другой стороны, Достоевский, как мы видели, неоднократно рисует как бы внезапный прорыв

в чужой душевный мир, неожиданное чуткое проникновение в глубоко скрытое переживание другого, его внезапное интуитивное постижение.

На чем основано это проникновение, как возможно при условии крайней душевной разнородности и разделенности людей такое понимание наиболее интимного и скрытого в чужом душевном мире? Достоевский выдвигает ряд очень разнородных героев, которые, однако, носят в себе потенции всех доступных человеку переживаний и свойственных ему всех мотивов действий. Это — такие герои, как «подпольный человек» с его «многосторонностью ощущений». Это Свидригайлов, способный понять и Раскольникова, и Соню в их диаметрально противоположных мотивах действий. Это — Мышкин с его способностью всепонимания. Это, далее, Ставрогин, Версилов и, наконец, Алеша Карамазов. Каждый человеческий индивид как бы заключает в себе в свернутом и потенциальном виде весь мир: все доступные человеку чувства и возможности поступков. Это коренное свойство антропологии Достоевского выражено со всей наглядностью у перечисленных героев. Но оно присуще в меньшей степени и другим — простым и обыкновенным людям, как например, Разумихин. Вне непосредственного переживания понимание мотивов человеческих деяний может быть только приблизительным, а порой — ошибочным.

В изображении Достоевским душевных переживаний важна акцентировка противоречий психики человека и вытекающих отсюда противоречий его поступков. Описание противоречивых чувств давно известно в художественной литературе. Еще средневековый рыцарский роман о Тристане и Изольде говорит о сладостности боли. Художественная литература XIX в., уделяющая такое внимание психологизму, неизбежно отводит большое место и этому моменту. Так, уже у Пушкина мы найдем психологическое наблюдение этого рода. Его Сальери говорит Моцарту, перед которым преклоняется и которого ненавидит: «...Эти слезы впервые лью: и больно, и приятно». Романы Л. Н. Толстого переполнены такими наблюдениями над противоречивыми чувствами. В нашем веке Александр Блок в драме «Роза и крест» восклицает:

Радость, о радость — страданье,
Боль неизведанных ран.

Но у Достоевского неизмеримо больший акцент на этом моменте. Здесь идет речь не о большем или меньшем количестве такого рода примеров, но о некоем новом качестве психологического изображения. Достоевский постоянно останавливается на резких поворотах в чувствах, в решениях, в поступках своих героев,— поворотах, противоречащих всему предшествующему ходу их чувств и мыслей и в своей основе непонятных подчас не только для других, но и для них самих. Раскольников видит во сне страшную картину истязания и убийства «кобыленки». Отвращение к задуманному им преступлению, к выводам его «острой, как бритва, диалектики» охватывает его в невиданной степени. Сон заставляет его осознать психологическую и моральную невозможность для него задуманного убийства. Он чувствует явное облегчение. «Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца» (V, 52). Но после этого герой узнает из разговора Лизаветы с торговцем-мещанином и его женой о том, что старуха завтра в семь часов вечера будет одна, и неожиданно для самого себя резко изменяет свое решение. Он почувствовал вдруг, «что все решено окончательно».

В описании самого убийства Достоевский также акцентирует парадоксы психики. Писатель констатирует глубокий автоматизм действий Раскольникова, так противоречащий теоретической обдуманности этого шага. Герой романа чувствует физическое бессилие совершить убийство, но в процессе убийства ощущает в себе неожиданную силу. Он боится сойти с ума и в то же время действует с необыкновенной ясностью и отчетливостью представлений.

Резкий алогизм действий героя проявляется после убийства. В Раскольникове силен инстинкт самосохранения: он тщательно скрывает следы преступления, не желает признавать себя виновным. И в то же время затевает мучительную и опасную для него игру. Сам идет к следователю. Почти выдает себя в разговоре с Заметовым в трактире. Достоевский вскрывает непреодолимую, хотя и неосознанную потребность Раскольникова

к саморазоблачению, к сознанию в убийстве. Что-то неодолимое и властное, непонятное ему самому, заставляет его ночью идти на квартиру убитой и звонить в колокольчик.

Роман «Бесы» также обилен примерами парадоксов психики и алогизмов в поступках героев. Ставрогин до конца понимает ту интригу, которую плетет Петр Верховенский и категорически не желает участвовать в ней. Он в последнем объяснении с Лизой Тушиной утверждает, что был против убийства Хромоножки и ее брата. Но вот сцена ночью на мосту во второй части романа после бурного объяснения Ставрогина с Хромоножкой. Федька Каторжный преследует Ставрогина. Ставрогин связывает Федьку и решительно запрещает ему преследовать себя. Но вдруг совершенно неожиданно, неожиданно и для самого себя, освобождает бродягу. Мало этого. Он со смехом начинает бросать в грязь одну кредитку за другой.

Роман «Подросток» дает в свою очередь красочные примеры парадоксов и алогизмов психики героев Достоевского. Наиболее яркие примеры этого рода мы имеем в образе Версилова. Нельзя отрицать если не любви, то искренней привязанности Версилова к Софье Андреевне — «маме». Писатель отмечает также все глубокое уважение Версилова к Макару Долгорукому. Последний перед смертью торжественно завещает Софью Андреевну Версилову. Берет клятвенное обещание с последнего жениться на ней, оформить и освятить их брак. Макар Иванович завещает Версилову икону. И вдруг в самый торжественный момент благословения своего брака с Софьей Андреевной Версилов, опять-таки неожиданно для самого себя, вопреки принятому решению, вопреки своим убеждениям и чувствам, разбивает икону — наследство Макара Ивановича.

Огромное количество фактов в этом роде дает роман «Братья Карамазовы». Пожалуй, наиболее выразительные факты выступают в отношении Ивана и Смердякова. Иван бесконечно презирает и ненавидит Смердякова, и все же его что-то тянет к нему. После своей исповеди Алеше в трактире Иван в мрачном настроении возвращается домой к отцу. Им овладевает какая-то страшная тоска, причину которой он не сразу может

определить. Наконец, догадывается, что причиной этой тоски является Смердяков. Он полон злобы к нему, хочет даже его избить, но вместо этого с его уст слетают ласковые слова. Иван не может сам формулировать своих желаний. Он бы с негодованием отверг мысль о том, что сговаривается со Смердяковым относительно убийства отца. И в то же время перед отъездом вдруг, сам не зная почему, говорит Смердякову решающие роковые слова о том, что едет в Чермашню.

Во всех этих случаях мы имеем не только противоречия чувств, но и противоречия действий героев произведений Достоевского.

* * *

Итак, главный предмет в произведениях писателя — душевный мир его героев — неотделим от приемов изображения этого мира Достоевским. Писатель стремится воссоздать весь внутренний мир человека. Он вскрывает поэтому и неясное, темное в человеческих переживаниях и поступках, указывая на то, что не может быть объяснено чисто рассудочным путем.

В этом отношении Достоевский-реалист, во многом следует за романтиками в изображении внутреннего мира человека, в особенности «ночной стороны» этого мира. Но было бы явной ошибкой считать Достоевского певцом иррационального. Непонятному и темному в психике человека Достоевский противополагает напряжение человеческого сознания. Герои Достоевского стремятся не к погружению в бессознательное, но, напротив, к осознанию бессознательного, ко все большему и большему вовлечению бессознательного в сферу сознания. Для Достоевского характерна не только констатация того, что сознание не охватывает всех сложных психических процессов, но и показ предельной активности сознания его героев. Так или иначе сознание для Достоевского является величайшей ценностью. Уже «подпольный человек» при всех его вывертах должен признать: «Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастие, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения» (IV, 131).

«Сознавать» у Достоевского отнюдь не означает только мыслить. С этой стороны заслуживает внимания выражение Кириллова в «Бесах», подхваченное Ставрогиным: «почувствовать мысль». У Достоевского сознание человека — это вся сфера его сознательных переживаний. Отсюда неуклонное подчеркивание писателем в обрисовке душевного мира его героев относительности и неточности прямых определений этих переживаний и их причин. Отказ от авторской интроспекции означает у писателя не ограничение пределов и прав сознания, но борьбу с логически-застывшими, односторонне-рационалистическими формулами в понимании душевных процессов.

У Достоевского, однако, нет ничего принципиально несознаваемого, так сказать — принципиально иррационального. Границы между сознанием и бессознательным, как и вся психика, целиком подвижны. То, что вчера казалось совершенно непонятным и невероятным, сегодня становится ясным благодаря ослепительному свету сознания. Достоевский всегда рисует становящегося, развивающегося человека.

Рисуя людей своей эпохи — эпохи величайшего социального кризиса, Достоевский выдвигает на первый план моменты душевных взрывов и разрывов, моменты острых противоречий и непоследовательности поведения, моменты душевных скачков. Словом, в фокусе внимания писателя — прерывность человеческой психики. Поэтому реализм Достоевского далек от законченных стилевых форм, от стилевой неподвижности. Этот реализм вбирает в себя и претворяет и романтическую традицию. В то же время он содержит в себе возможности таких стилевых элементов и форм, которые проявляются в западной и русской литературе значительно позднее времени Достоевского.

Метод психологического изображения коренится в конечном счете в понимании Достоевским действительности. Он влечет за собой акцентирование относительности и приблизительности художественного познания бесконечно сложной, многообразной и бурно развивающейся действительности.

Пейзаж в романах Достоевского

В самом начале этого раздела мы должны отметить, что понятие «пейзаж» берется здесь в самом широком смысле. В это понятие включается весь изображаемый писателем внешне-предметный мир. Таким образом, к пейзажу в данном разделе относятся не только те или иные зарисовки природы, ландшафт в тесном значении слова, или же те или иные пейзажи города, но и любое описание обстановки, в том числе так называемый интерьер.

Такое расширение понятия пейзажа вызывается необходимостью раскрыть свойственные Достоевскому многообразные смысловые связи тех или иных элементов стиля с идейно-тематическими магистралями творчества, с единым видением мира у писателя. При таком понимании пейзажа как образа всего внешне-предметного мира указанная цель достигается лучше, чем при рассечении образа этого внешнего мира на отдельные куски: описание обстановки действия, пейзаж, интерьер и т. п.

Целостность изображения человека во многом зависит от целостности изображения всей его жизненной обстановки.

При первом взгляде на произведения Достоевского бросается в глаза незначительность места, отведенного в них внешне-предметному миру. Оно не идет ни в какое сравнение с тем огромным местом, которое занимает в творчестве писателя внутренний мир человека, мысли, чувства, переживания героев. Это часто давало повод утверждать, что пейзаж у Достоевского вещь второстепенная.

В самом деле, перед нами несомненный факт: пейзажи Достоевского только в совершенно исключительных

случаях, да и то в ранних произведениях, достигают размера одной страницы, в огромном же большинстве случаев они не занимают даже и половины печатной страницы. Но это лишь количественный, но не качественный момент. Еще Л. П. Гроссман в статье «Живопись Достоевского» утверждал, что пейзаж у Достоевского играет несравненно бо́льшую роль, чем это принято думать. И в самом деле, более пристальное вглядывание в текст произведений Достоевского убеждает нас в справедливости этого утверждения.

Прежде всего, для Достоевского характерно отсутствие строго определенных границ, отведенных для пейзажа и отделяющих его от изображения портрета героя, его характера и действия. Вместо этого мы наблюдаем внешнее переплетение того и другого. Так, в высокой мере показательно для Достоевского отсутствие сколько-нибудь обстоятельных описаний обстановки действия, подробно разработанной художественной топографии. Обычно, такая топография дается у него как бы вскользь, по ходу действия. Вместо определенных, ясно обозначенных рамок описания внешнего мира мы находим у него вкрапление в развертывающуюся ленту действия отдельных небольших пейзажных фрагментов или зарисовок интерьера. Пейзаж, интерьер, вообще зарисовки внешнего мира рассыпаны прихотливой рукой по всему полю действия романа от начала до конца. Уже это обстоятельство должно внести существенную поправку в установившееся мнение.

Объемная незначительность пейзажей Достоевского в значительной мере компенсируется их наличием на всем протяжении романа. Но дело не только в частом обращении писателя к пейзажу. Незначительность внешнего места, занимаемого пейзажем в произведениях Достоевского, с лихвой искупается, как мы увидим, важностью его тематически-сюжетных, композиционных и прочих художественно-смысловых функций. Кроме того, необходимо еще отметить, что пейзаж Достоевского не только рассеян в виде небольших отрывков во всем романе, и, таким образом, как бы раздвинут в длину, но и вплотную пододвинут к непосредственному описанию переживаний героев, как бы срастается с этим описанием. Пейзажные фрагменты или зарисовки, интерьеры

вплетены в самые описания переживаний и событий. Эти пейзажные отрывки внешне так плотно срастаются с изображением внутреннего мира героев, что являются не только и не столько пейзажами, сколько специальными средствами художественной характеристики героев.

Яркий пример тому — мечта о «золотом веке» Версилова в «Подростке» или «видение золотого века» у Ставрогина в его «Исповеди». Нет сомнения, что эти видения, навеянные картиной «Атис и Галатея» Клода Лоррена, служат художественным ключом к проникновению во внутренний мир героя, являются средством характеристики, но от этого они еще не теряют своей направленности на внешний мир, не теряют характера «картин природы», изображения внешнего мира, не перестают быть «образом» природы, одним словом, не лишаются своего внешне-предметного смысла, целиком совместимого в художественном плане со смыслом внутренней характеристики.

Исследователю литературного пейзажа Достоевского предстоит трудная задача — собрать внешне разрозненные, рассыпанные на всех извилистых сюжетно-тематических и психологических тропах романов Достоевского пейзажные фрагменты и зарисовки интерьеров и открыть в них признаки целого.

«Впечатление» и «выражение» [1]

Отсутствие законченных, самодовлеющих, точно ограниченных картин внешнего мира у Достоевского, отсутствие художественно завершенных, разработанных в целом и в подробностях описаний природы и вообще внешней действительности, словесно-текстуальная фрагментарность его пейзажей во многом роднит их с принципами импрессии при изображении людей.

Л. П. Гроссман в названной выше статье утверждает: «Основная черта описательной техники Достоевско-

[1] Несколько слов в разъяснение понятий «впечатление» и «выражение». Всякое художественное произведение известным образом *впечатляет*, т. е. стремится к чувственному воздействию на читателя. В этом отношении оно импрессивно по своей природе. В то же время всякое художественное произведение нечто *выражает*. В этом отношении оно экспрессивно.

го — моментальность и беглость зарисовки»[2]. Нельзя не признать относительной верности этого замечания. Действительно, пейзажные описания Достоевского отличаются, как мы говорили, прежде всего, краткостью; это как бы пейзажные ремарки, вставленные между отдельными моментами действия. В таких кратких пейзажных набросках главное — общее впечатление. Это касается, прежде всего, картин природы. В различных местах романов нашего автора раскиданы пейзажные приметы времени года, облика того дня, в который разыгрывается какой-нибудь из эпизодов романа, погоды и т. д. Иногда эти беглые отметки превращаются в более развитые пейзажные эскизы. Сравнительно редко принимают они вид обычных литературных пейзажей, обладающих известной полнотой предметного описания и четкостью рисунка.

В начале романа «Бедные люди» дается пейзажная ремарка о городской петербургской весне. Макар Девушкин сообщает в первом письме Вареньке: «Встал я сегодня таким ясным соколом — любо-весело! Что это какое утро сегодня хорошее, маточка! У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется» (I, 6). Даются только самые *общие*, наиболее выразительные признаки, только общее суммарное впечатление от весны. В тоне той же общности и суммарности впечатления следуют дальнейшие пейзажные отметки. Вот рассказ Вареньки о первом впечатлении от Петербурга: «...Грустно мне было вставать поутру, после первой ночи на нашем новосельи. Окна наши выходили на какой-то *желтый* забор. На улице постоянно была грязь. Прохожие были редки, и все они так плотно кутались...» (I, 19). И дальше следует целый ряд пейзажных реплик Макара Девушкина, вплоть до конца романа. «Дождь был такой, слякоть такая была сегодня!..» (I, 72). «Тут уж все пришлось одно к одному: и природа была такая слезливая, и погода холодная, и дождь...» (I, 78). «Чтобы как-нибудь освежиться, вышел я походить по Фонтанке. Вечер был такой темный, сырой. В шестом часу уж смеркается; — вот как теперь!..

[2] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., стр. 134.

(I, 81). «...К тому же и погода теперь дурная; вы посмотрите-ка, дождь как из ведра льет, и такой мокрый дождь...» (I, 100).

От первого романа переходим к последнему, к «Братьям Карамазовым». Здесь также на всем его протяжении, в различных местах находим короткие скупые пейзажные отметки, стремящиеся дать то же общее впечатление от природы или вообще от окружающей обстановки. В начале второй книги романа Достоевский отмечает: «Выдался прекрасный, теплый и ясный день. Был конец августа» (IX, 36). В главе «Исповедь горячего сердца» Митя как бы мимоходом бросает замечание об окружающей природе: «Восхвалим природу: видишь солнца сколько, небо-то как чисто, листья все зелены, совсем еще лето, час четвертый пополудни, тишина!» (IX, 106). В главе «Еще одна погибшая репутация», в знаменательном разговоре Мити с Алешей, опять подобное же летучее указание на обстановку: «Посмотри на ночь: видишь, какая мрачная ночь, облака-то, ветер какой поднялся!» (IX, 154). И так неуклонно до конца романа. В последней главе романа «Похороны Илюшечки. Речь у камня» снова находим выразительный пейзажный штрих: «День стал ясный, тихий; морозило, но не много...» (X, 430). При наличии у Достоевского более развернутых пейзажных описаний и более отчетливого рисунка их не подлежит никакому сомнению художественно целеустремленное направление всех этих характерных для писателя коротких и скупых пейзажных ремарок создать общее впечатление или настроение.

Далее, в пейзаже у Достоевского уже в силу его краткости и мимолетности отсутствует резкость и отчетливость внешних очертаний предметов. Но зато он всегда характеризуется яркостью впечатлений от него автора или действующих лиц.

Здесь проступает у Достоевского та его особенность, которая близка, как уже сказано, к импрессии при обрисовке персонажа: движение от объективного к субъективному, от вещи — к впечатлению о ней.

Мы наблюдаем у Достоевского признаки и дальнейшего углубления художественной обрисовки внешнего мира через впечатление. В «Подростке» Версилов угощает свою семью орехами. В связи с этим он говорит:

«Любопытно, что я до сих пор с самого детства люблю орехи, Татьяна Павловна, и, знаете, самые простые. Лиза в меня: она тоже, как белочка, любит щелкать орешки. Но ничего нет прелестнее, Татьяна Павловна, как иногда невзначай, между детским воспоминанием, воображать себя мгновениями в лесу, в кустарнике,— когда сам рвешь орехи... Дни уже почти *осенние*, но *ясные*; иногда так свежо, *затаишься* в глуши, забредешь в лес, пахнет листьями» (VIII, 89—90). В этом пейзажном эскизе ясна, прежде всего, общая художественная устремленность к созданию целостного субъективного впечатления. Самый пейзаж дан как воспоминание, рождающееся у Версилова. В мимолетном, легком наброске осеннего леса нет внешне-расчлененной, объективно-богатой картины природы, нет резких, отчетливых контуров предметов, нет никакого, в собственном смысле слова, рисунка: есть ряд словесных мазков, красочных пятен (тишина и ясность, свежесть пахнущих листьев, белка, щелкающая орехи). Взамен множества внешних аксессуаров, взамен отчетливой лепки осеннего леса дается впечатление от общей атмосферы этого леса. Другими словами, создается тот «воздух» в картине, за который так превозносят живописцев.

В этой связи мы должны констатировать несомненную родственность художественного метода Достоевского методу позднейших писателей — таких, как Чехов. Так, главные особенности изображения природы в «Степи» Чехова вытекают из основной художественной предпосылки данного произведения — дать все предметы и события через призму переживаний главного героя Егорушки. Отсюда происходит вся гамма оттенков настроения этого произведения. То же, что и у Достоевского, у которого строгая связь описаний внешне-предметной сферы со сферой внутренней, полный параллелизм того и другого есть один из основных структурно-смысловых моментов. Последовательность этой связи у Достоевского доходит до того, что в его произведениях нет описаний внешней действительности вне прямого отношения ее к переживанию того или иного героя. Природа у Достоевского оттеняет и усиливает настроения героев. Так, приведенная выше пейзажная отметка из письма Девушкина о петербургской весне есть внешний коррелят

к приподнято-радостному настроению героя романа, вызванному тем, что ему удалось увидеть в окне комнаты Вареньки знак исполнения его горячей просьбы — слегка приподнятый уголок занавески: ее приветствие Макару Алексеевичу. Этим мажорным аккордом открывается роман. «Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив. Вы хоть раз в жизни, упрямица, меня послушались...» (I, 5).

И первая перемена в самочувствии Макара Алексеевича, вызванная несколько холодным тоном первого Варенькиного письма к нему, сразу же отражается на образе внешнего мира романа. В ответном письме героя на письмо Вареньки звучит уже другая нотка. «На душе ни с того ни с сего такой праздник был; весело было!.. Уж потом только, как осмотрелся, так все стало по-прежнему — и серенько, и темненько. Все те же чернильные пятна, все те же столы и бумаги, да и я все такой же... Да из чего это вышло-то все? Что солнышко проглянуло, да небо полазоревело! от этого что ли? Да и что за ароматы такие, когда на нашем дворе под окнами и чему-чему не случается быть!» (I, 10—11). И так до конца романа облик внешнего мира чутко отражает все изменения настроения героя в связи с судьбой Вареньки.

Это же взаимопроникновение двух главных сфер изображения писателем мира — внешней и внутренней — в равной мере сказывается и в последующих произведениях писателя. Роман «Униженные и оскорбленные» начинается короткой картиной освещенного последним закатным лучом Петербурга в мартовский вечер: «Но солнечный луч блеснул и потух; мороз крепчал и начинал пощипывать за нос; сумерки густели; газ блеснул из магазинов и лавок» (III, 5). Этот переход от яркого закатного луча к сумеркам — прелюдия к мрачному событию, туго стягивающему один из сюжетных узлов романа, встрече Ивана Петровича с одиноким, загадочным стариком Смитом и его странной собакой перед смертью этих обоих — одиноких и старых существ. После ряда глав экспозиционного характера делается снова переход к рассказу о событиях «настоящего», сопровождаемому коротким пейзажным сообщением. «Дней через пять после смерти Смита я переехал на его квартиру. Весь тот

день мне было невыносимо грустно. Погода была *ненастная* и *холодная; шел мокрый снег,* пополам с дождем. Только к вечеру на одно мгновение проглянуло солнце и какой-то *заблудший луч,* верно из любопытства, заглянул и в мою комнату» (III, 45). Самый этот заблудший луч предваряет появление странной и дикой, гордой и нежной девочки — внучки Смита, которая займет такое большое место в жизни главного героя. Подобное непрерывное соответствие картин внешнего и событий внутреннего мира сопутствует каждому роману Достоевского. Оттенение этой связи есть исконный поэтический прием, есть художественно-общезначимое средство создания настроения.

Такую роль пейзажных моментов усиливает рефлексия героев. В романе первой половины творческого пути Достоевского «Белые ночи» герой рассказывает о неистощимой внутренней жизни, являющейся в результате созерцания такого внешнего явления, как вечерний луч, вечерняя заря. «...Он как-то вдруг стал богатым, и прощальный луч потухающего солнца не напрасно так весело сверкнул перед ним и вызвал из согретого сердца целый рой впечатлений» (I, 486). В «Униженных и оскорбленных» герой, по поводу мартовского закатного освещения Петербурга, восклицает: «...Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» (III, 5).

Однако, функция пейзажа у Достоевского не ограничивается тем, что внешняя обстановка является только внешней оболочкой для внутренних событий, только трамплином для переживаний героев. От этого узко-«субъективного» аспекта изображения внешней среды Достоевский переходит к внутренне-«объективному» словесному живописанию внешне-предметного мира. Между миром внутренним и миром внешним устанавливается своеобразное отношение: природа и человек сближаются и соединяются в новом смысловом образовании,— в очеловеченной природе. Достоевский редко прибегает, однако, к прямому и открытому олицетворению, он вступает на путь скрытого растворения человека в природе, незаметного и заглушенного смыслового присоединения к внешне-предметной действительности значений, относящихся к внутреннему миру человека.

На этом пути поисков человеческого в природе Достоевский достигает во вторую половину своей творческой деятельности своеобразных семантических преобразований обычного смысла, связываемого нами с внешними вещами. В романе «Подросток», в его первой части, в связи с духовным уединением Аркадия, с его острым сознанием враждебности, холодности и черствости окружающего мира, дается короткий пейзажный эскиз осеннего Петербурга. «Совсем уже стемнело и погода переменилась; было *сухо*, но подымался скверный петербургский ветер, *язвительный* и *острый*, мне в спину, и взвевал кругом пыль и песок. Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшихся в углы свои с работы и промыслов! У всякого своя *угрюмая* забота на лице и ни одной-то, может быть, общей, всесоединяющей мысли в этой толпе!» (VIII, 65).

Здесь легко заметить соответствие между настроением Аркадия и внешней обстановкой, созвучие между состоянием человека и окружающего мира, «угрюмых лиц» и глухого, холодного осеннего петербургского вечера. Но столь же легко просмотреть незаметное преобразование смысла, соединяемого нами обычно с внешними вещами, не обратить внимания на скрытое очеловечивание Достоевским внешне-предметной обстановки. Это достигается посредством сочетания со словом ветер эпитетов *острый* и *язвительный*.

Действительно, благодаря необычности и семантической новизне соединения слова *острый* и особенно слова *язвительный*, обычно применяемого нами к интеллектуально-эмоциональной сфере, со словом *ветер* приобретается замечательная интенсивность настроения. В этом словосочетании, так характерном для Достоевского с его стилистическим пристрастием к эпитету (см. Гроссман «Семинарий по Достоевскому») [3], дан сразу весь Петербург «Подростка», все основное настроение первой части этого романа.

В романах Достоевского позднейшей поры есть и другие пути передачи в пейзаже настроения. Так, характерно для Достоевского подчеркиваемое повторение черт

[3] Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.—Пг., 1922.

внешней обстановки, переменно контрастирующих и гармонирующих с сюжетным развитием романа. Действие такого контраста и соответствия повышается благодаря сплетению его с мотивом необычности.

Эта необычность возникает, например, при устранении писателем границы между бодрствованием и сном Раскольникова. Вот обстановка, рисуемая в одном из снов героя «Преступления и наказания»: «Странно, лестница была как будто знакомая! Вон окно в первом этаже; грустно и таинственно проходил сквозь стекла лунный свет...» (V, 226). «В передней было очень темно и пусто, ни души, как будто все вынесли; *тихонько*, на цыпочках прошел он в гостиную; вся комната была ярко облита лунным светом... Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна. „Это от месяца такая тишина,— подумал Раскольников,— он верно теперь загадку загадывает“. Он стоял и ждал, долго ждал, и чем *тише* был месяц, тем сильней стукало его сердце, даже больно становилось. И все *тишина*. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и все опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала» (V, 226).

Кроме повторения одних и тех же или слегка измененных слов, нагнетающих впечатление какой-то особой пугающей тишины, кроме контраста между нею и напряженным психическим состоянием Раскольникова (чем *тише* был месяц, тем *сильнее* стукало его сердце), кроме вытекающего из всего предыдущего движения сюжета ощущения ожидания, в этом отрывке играют роль и другие моменты.

Прежде всего — разрушение привычного смысла причинной связи вещей в мысли Раскольникова. «*Это от месяца такая тишина*». В этом суждении перевернуто обычное причинное истолкование явлений действительности, обычная логика вещей поставлена на голову. Неизбежно является ощущение того, что мы находимся в какой-то особой сфере, не в той, какую мы называем реальным миром. Резкий семантический взрыв в суждении: — «Это от месяца такая тишина» — дополняется в дальнейшем словами: «И чем тише был месяц», усугубляющими впечатление все большей и большей тишины и связанного с нею нарастающего напряжения Раскольь-

никова. Наконец, контраст между внешней тишиной и внутренним движением (сердцебиение Раскольникова) дополняется контрастом между той же усиливающейся тишиной и звуком треснувшей лучинки и проснувшейся мухи, как бы приносящих что-то новое и дающих какое-то разрешение томительному ожиданию.

Некоторыми своими сторонами пейзажи у Достоевского кажутся близкими к импрессионистическим. Но они и глубоко отличны от них. У Достоевского нет связанной с чувственной многогранностью импрессионистической расплывчатости картины внешнего мира, а напротив,— смысловая однозначность целостного впечатления внешней действительности. В пейзажных зарисовках у писателя совершенно очевидна тенденция убрать излишние аксессуары внешней обстановки и дать только необходимое в декорации. Признаки такой тенденции замечаются уже в ранних его произведениях, ее же вполне зрелое обнаружение сказывается позднее, начиная с 60-х годов. Можно указать, например, на «Записки из мертвого дома».

Повествование о каторжнике, человеке, отрезанном от всего остального мира, не открывает по самой природе своей (не говоря уже об особом пристрастии Достоевского к изображению, по-гоголевски говоря, внутреннего человека) сколько-нибудь широких перспектив для воспроизведения внешнего мира. Тем интереснее художественное разрешение этой проблемы в «Записках». Автором действительно дается только строго необходимое: интерьер, внутреннее помещение тюрьмы, вид на окружающий мир сквозь щели высокого тюремного забора, сквозь «острожные пали», и, наконец, вид на далекую степь с берега Иртыша, с места работы арестантов по обжиганию алебастра.

Самые описания внешней обстановки — это образец словесной скупости; они не превышают трети обычной печатной страницы. Тематически-исходным пунктом такого описания является, естественно, и «интерьер», как ближайшее внешнее окружение арестанта. «Это была длинная, низкая и душная комната, тускло освещенная сальными свечами, с тяжелым, удушающим запахом. Не понимаю теперь, как я выжил в ней десять лет. На нарах у меня было три доски: это было все мое место. На

этих же нарах размещалось в одной нашей комнате человек тридцать народу. Зимой запирали рано; часа четыре надо было ждать, пока все засыпали. А до того — шум, гам, хохот, ругательства, звук цепей, чад и копоть, бритые головы, клейменные лица, лоскутные платья, все — обруганное, ошельмованное... да, живуч человек! Человек есть существо, ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее определение» (III, 309).

Темноте, удушью и чадности внутренней обстановки жизни арестанта соответствует необычайная бедность и ограниченность вида сквозь «острожные пали», предельная скудность внешних аксессуаров, крайнее однообразие впечатления. «Случалось, посмотришь сквозь щели забора на свет божий: не увидишь ли хоть чего-нибудь? — и только и увидишь, что краюшек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, и взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые, и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же подойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и тот же маленький краюшек неба, не того неба, которое над острогом, а другого, далекого, вольного неба» (III, 308).

Продолжением этой бедности и томительной однотонности окружающего мира служит, наконец, общий вид с берега Иртыша. «Сарай, в котором обжигали и толкли алебастр, стоял тоже на пустынном и крутом берегу реки. Зимой, особенно в сумрачный день, смотреть на реку и на противоположный далекий берег было скучно. Что-то тоскливое, надрывающее сердце, было в этом диком и пустынном пейзаже. Но чуть ли еще не тяжелей было, когда на бесконечной белой пелене снега ярко сияло солнце; так бы и улетел куда-нибудь в эту степь, которая начиналась на другом берегу и расстилалась к югу одной непрерывной скатертью, тысячи на полторы верст» (III, 388).

«Дикий и пустынный пейзаж» — продолжение дикости острожных нравов. Но наряду с таким продолжением является и нечто иное, контрастирующее с прежним. Новое — в «бесконечной белой пелене снега», в этой «непрерывной скатерти, тысячи на полторы верст», в страстном стремлении к воле («так бы и улетел куда-нибудь в эту степь»). Но если голая степь — строго

необходимое внешнее дополнение к однообразию быта «Мертвого дома», то ее «бесконечное протяжение», ее «даль» — необходимая пейзажная параллель к основному сюжетному факту, к стремлению арестанта на волю.

Во второй части «Записок» перед нами снова тот же берег Иртыша. «Я потому так часто говорю об этом береге, что единственно только с него и был виден мир божий, чистая, ясная даль, незаселенные вольные степи, производившие на меня странное впечатление своею пустынностью... Все для меня было тут дорого и мило: и яркое горячее солнце на бездонном синем небе, и далекая песня киргиза, приносившаяся с киргизского берега. Всматриваешься долго и разглядишь, наконец, какую-нибудь бедную обкуренную юрту, какого-нибудь байгуша; разглядишь дымок у юрты, киргизку, которая о чем-то там хлопочет с своими двумя баранами. Все это бедно и дико, но свободно. Разглядишь какую-нибудь птицу в синем прозрачном воздухе и долго, упорно следишь за ее полетом: вон она всполохнулась над водой, вон исчезла в синеве, вон опять показалась чуть мелькающей точкой...» (III, 499—500).

На этот раз картина, открывающаяся с берега Иртыша, является более предметно-расчлененной, но это расчленение только развертывает основные первоначальные линии пейзажа: прежняя бедность и дикость здесь конкретизируются в бедной, обкуренной юрте и дымке у нее. Знакомый же степной простор — в бесконечной дали, в «бездонном синем небе», в «далекой песне киргиза», в полете птицы, превратившейся в вышине в чуть мелькающую точку. Бóльшая степень предметной конкретизации повторной передачи той же картины есть, с одной стороны, результат того, что она дается во второй части повести и отражает то сюжетное обогащение, которое достигнуто к этому моменту движения действия в произведении. С другой стороны, бóльшая конкретность есть следствие того, что на этот раз дан летний степной пейзаж.

В дальнейшем движении сюжета конкретизация главнейших пейзажных линий произведения получает последующее развитие. Вместо еще беспредметного желания улететь в степь в первом степном пейзаже и вместо

«всполохнувшейся птицы» во втором,— в конце «Записок» дается рельефно-обрисованный образ орла. Это — тот орел, которого поймали где-то в степи и который жил некоторое время в крепости. Это живое существо предстает перед нами в своих трех основных свойствах: беспредельной гордости, неутихаемой злости и полной непримиримости. Когда к нему хотела подойти тюремная собака Шарик, «Орел защищался из всех сил когтями и клювом, и гордо и дико, как раненый король, забившись в свой угол, оглядывал любопытных, приходивших его рассматривать» (III, 516). «Никакими ласками — повествует рассказчик,— я не мог смягчить его: он кусался и бился, говядины от меня не брал, и все время, бывало, как я над ним стою, пристально-пристально смотрит мне в глаза своим злым, пронзительным взглядом. *Одиноко и злобно он ожидал смерти, не доверяя никому и не примиряясь ни с кем»* (III, 517).

Смысл образа орла в «Записках» просвечен любовью к этому орлу каторжников. Особенно важно то, что характер орла соответствует как психологии самой арестантской массы, так, и это главное, характерам наиболее выдающихся арестантов. Образ орла оттеняет такие могучие натуры, как, например, Орлов или Петров. «Это была наяву полная победа над плотью,— говорит рассказчик об Орлове.— Видно было, что этот человек мог повелевать собою безгранично, презирал всякие муки и наказания и не боялся ничего на свете. В нем вы видели одну бесконечную энергию, жажду деятельности, жажду мщения, жажду достичь предположенной цели. Между прочим я поражен был *его странным высокомерием.* Он на все смотрел как-то *до невероятности свысока*, но вовсе не *усиливаясь подняться на ходули, а так, как-то натурально.* Я думаю, не было существа в мире, которое бы могло подействовать на него одним авторитетом» (III, 351). Внутренние свойства орла находят себе отзвук не только в таких мощных натурах, но подчас, и в характерах рядовых арестантов: в их дикости, гордости, злобе.

Но есть одно существеннейшее различие между орлом — гордым и неукротимым хищником — и человеком. Это различие определяется полной невозможностью для орла сжиться с людьми, свыкнуться с неволей. Как про-

тивоположно это данному в начале повести определению человека как существа, ко всему привыкающего!

Образ орла дан в финале «Записок» на фоне все того же (только уже осеннего) степного пейзажа. «Орла сбросили с валу в степь. Это было глубокою осенью, в холодный и сумрачный день. Ветер свистал в голой степи и шумел в пожелтелой, иссохшей, клочковатой степной траве. Орел пустился прямо, махая больным крылом и как бы торопясь уходить от нас куда глаза глядят. Арестанты с любопытством следили, как мелькала в траве его голова» (III, 517). Здесь сохранен первоначальный суровый тон: тот же свинцовый колорит, та же скупость в разработке деталей и в словесно-изобразительных средствах. В то же время вся картина проникнута пафосом воли, полета.

Характерно, что суровость основного тона усилена,— орла выпускают на свободу в мрачное осеннее время, когда свистит в голой степи ветер. Это еще более усиливает контраст между свободой птицы и неволей каторжников.

В пейзажных эскизах «Записок» господствует «настроение». Но ограничиться указанием на это нельзя. Надо учитывать и столь присущее пейзажам Достоевского их строгое соответствие непосредственно человеческому содержанию произведения. Все, выходящее за пределы такого параллелизма, у писателя отсутствует.

Последовательность Достоевского в этом направлении обнаруживается еще в одной характерной черте.

Пейзажные мотивы, как бегло уже указывалось, не только дополняют, но и заостряют и акцентируют основную сюжетно-тематическую направленность произведений Достоевского. Поэтому его пейзаж это не только пейзаж *впечатления*, но и пейзаж *выражения*. Он выражает то, что внутренне связано с изображаемым человеческим миром.

В больших романах Достоевского последних двух десятилетий его творчества этот уклон к высшей идейно-эмоциональной заостренности, идейно-тематической экспрессии пейзажа получает дальнейшее развитие, приобретая некоторые новые свойства. С этой стороны интересно изображение обстановки летнего Петербурга в «Преступлении и наказании». «Около харчевен в ниж-

них этажах, на грязных и вонючих дворах домов Сенной площади, а наиболее у распивочных толпилось много разного и всякого сорта *промышленников и лохмотников»* (V, 52—53).

«На улице опять жара стояла невыносимая; хоть бы капля дождя во все эти дни. Опять пыль, кирпич и известка, опять вонь из *лавочек и распивочных, опять поминутно пьяные чухонцы-разносчики и полуразвалившиеся извозчики»* (V, 79).

«Было часов восемь, солнце заходило. Духота стояла прежняя, но с жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха» (V, 128).

«...Тут, на мостовой, шлялся, громко ругаясь, пьяный солдат с папироской и, казалось, куда-то хотел войти, но как будто забыл куда. Один *оборванец* ругался с другим *оборванцем,* и какой-то мертво-пьяный валялся поперек улицы» (V, 130).

«В этом саду была одна тоненькая, трехлетняя елка и три кустика. Кроме того выстроен был „вокзал“, в сущности распивочная, но там можно было получать и чай, да сверх того стояло несколько зеленых столиков и стульев. Хор скверных песенников и какой-то *пьяный мюнхенский немец* в роде паяца, с красным носом, но отчего-то *чрезвычайно унылый,* увеселяли публику» (V, 405—406).

Все эти отрывки, взятые из разных мест романа на всем его протяжении, очерчивают некоторое единообразное впечатление, несут с собой некоторое общее семантически-однозначное содержание, касающееся внешней городской обстановки действия романа. Если мы перейдем от описания городской обстановки к интерьерам Достоевского, мы откроем в последних видоизмененное продолжение тех же пейзажных мотивов.

Вот комната Раскольникова. «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду *отставшими от стены* обоями, и до того низкая, что *чуть-чуть высокому человеку* становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок. Мебель соответствовала помещению: было три старых стула...» — «... и наконец неуклюжая *большая софа,* занимавшая чуть ли не всю стену и половину ширины

всей *комнаты, когда-то обитая ситцем, но теперь в лохмотьях, и служившая* постелью Раскольникову» (V, 25).

Вот комната Сони. «Это была большая комната, но чрезвычайно *низкая*... походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четыреугольника, и все это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то *вкось*, отчего один угол, ужасно острый, убегал куда-то вглубь,... другой же угол был уже слишком *безобразно тупой*... Затем, у противоположной стены, поблизости от острого угла, стоял небольшой *простого дерева комод*, как бы затерявшийся в пустоте... *Желтоватые, обшмыганные и истасканные обои* почернели по всем углам; должно быть, здесь бывало сыро и угарно зимой» (V, 257).

Вот комната, в которой проводит последнюю ночь Свидригайлов: «Это была клетушка до того маленькая, что даже почти не под рост Свидригайлову, в одно окно; *постель очень грязная, простой крашеный стол и* стул занимали почти все пространство. *Стены имели вид как бы сколоченных из досок с обшарканными обоями до того уже пыльными и изодранными*, что цвет их (желтый) угадать еще можно было, но рисунка уже нельзя было распознать никакого» (V, 410).

Те же черты присущи в романе второстепенным персонажам, имеющим аксессуарное значение и составляющим некий человеческий фон для героев «Преступления и наказания». Вот, например, компания, собравшаяся на поминки Мармеладова и окружающая Катерину Ивановну: «Одним словом, явились только: полячок, потом один плюгавенький канцелярист без речей, в засаленном фраке, в угрях и с противным запахом; потом еще один глухой и почти совсем слепой старичок... Явился тоже один пьяный отставной поручик... с *самым неприличным и громким хохотом, и*, „представьте себе“, без жилета!» (V, 310—311). Вот компания, в которой проводит время Свидригайлов после разрыва с Дуней и перед своей последней страшной ночью. «Весь этот вечер до десяти часов *он провел по разным трактирам и клоакам*... Отыскалась где-то и Катя, которая опять пела другую лакейскую песню, о том, как кто-то, „подлец и тиран“, „начал Катю целовать“. Свидригайлов поил и Катю,

и шарманщика, и песенников, и лакеев и двух каких-то писаришек. С этими писаришками он связался собственно потому, что *оба они были с кривыми носами; у одного нос шел криво вправо, а у другого влево*» (V, 405).

Наконец, те же мотивы захватывают частично и образ главных героев, принимают известное участие в словесной обрисовке их внешнего облика. Характерно, что сам Раскольников фигурирует в романе, как «оборванец» и «лохмотник», что его принимают на улице за нищего. Вот «внешний» вид Сони в момент смерти ее отца. Соня была в своем перекупленном из четвертых рук, шелковом, неприличном здесь, цветном платье с длиннейшим и смешным хвостом, «и необъятном кринолине, загородившем всю дверь...», и в «смешной соломенной круглой шляпке с ярким огненного цвета пером» (V, 151—152). Вот внешний облик Катерины Ивановны в страшную для нее минуту выхода на улицу с детьми для заработка хлеба. «Катерина Ивановна, в своем стареньком платье, в драдедамовой шали и в *поломанной соломенной шляпке, сбившейся безобразным комком на сторону*, была, действительно, в настоящем исступлении... Измучившееся чахоточное лицо ее смотрело страдальнее, чем когда-нибудь, к тому же на улице, на солнце, чахоточный всегда кажется больнее и обезображеннее, чем дома» (V, 348). В этой связи важен также портрет старухи-процентщицы, в котором особенно характерно сравнение шеи старухи с куриной ногой.

Итак, совершенно очевидно, что в названном романе как изображение внешней обстановки (городской пейзаж, интерьер), так, в известной мере, и изображение человека неуклонно раскрывают единый смысл: впечатлечие чего-то в большой мере неправильного, нестройного, искривленного, грязного, безобразного. В воспроизведении внешнего фона, а отчасти и персонажей романа выступает ряд значений из совершенно различных предметных сфер: из сферы вещной действительности, из общественного быта, из области физиологических ощущений, из отвлеченных «беспредметных» сфер, из сферы моральной и т. д. Можно указать на уже приведенные нами отрывки, в которых встречаются и «пыль и духота», и «зараженный городом воздух», и «валяю-

щиеся пьяные», и «вонь из распивочных», и «оборванцы и лохмотники», и «противный запах» человека, и «угри», и шея, как «куриная нога», и «ужасно острый» и «безобразно тупой угол», и «о б ш а р п а н н ы е о б о и», и «кривые лица», и «клоаки», и «подлец и тиран».

Такие значения распределены, прежде всего, по отдельным предметным областям: внешний облик города, интерьеры, портреты людей. Кроме того, показательно стилистическое применение одних и тех же значений в разных структурно-тематических сферах. Так значение чего-то «разорванного и обшарпанного» играет известную роль и в обрисовке городских улиц и комнат (комната Сони) и в описании внешнего вида человека. Но главное, что во всех этих предметно разных значениях есть нечто тематически и идейно созвучное. Все они дополняют друг друга, семантически соответствуют друг другу.

Таким образом, здесь то же структурно-смысловое подчинение внешней обстановки основной сюжетно-тематической направленности, что и в «Записках из Мертвого Дома». Летний Петербург, трущобы с их духотой, вонью, безобразием — только другое выражение той же безобразной идеи, которой одержим Раскольников. Глубокое искажение человеческого в людях находит в «Преступлении и наказании» отзвук во всем внешнем фоне романа, во всех мельчайших аксессуарах.

Но вместе с еще большим, по сравнению с прежним произведением, стилистическим единством различных слоев романа прибавляется нечто совсем новое: усиление акцентировки обстановочных мотивов, более резкое проведение подбора предметных признаков, сгущение красок. Существенным стилистическим признаком внешнего фона «Преступления и наказания» и в известной мере и образов героев является особая интенсивность выражения присущих им свойств, усиление их характерности. Одним словом, здесь, в создании образа внешней обстановки и образа самого человека, несомненен уклон к гротеску. Этот гротеск, усиливающий восприятие безобразия обстановки, мысли, чувства, есть своеобразное выражение патетики Достоевского, как и у Гоголя.— «враждебным словом отрицанья».

К числу характерных стилистических признаков пейзажа у Достоевского относится также семантически и тематически акцентированный повтор определенных эмоционально-психологических мотивов в описании внешней обстановки действия. В особенности поразительно с этой стороны изображение обстановки, в которой протекают предсмертные часы Свидригайлова и совершается его самоубийство. Описание обстановки последней ночи Свидригайлова имеет свой лейтмотив: это ужас надвигающейся неотвратимо водной стихии. «Между тем вечер был душный и мрачный. К десяти часам надвинулись со всех сторон страшные тучи: ударил гром, и дождь хлынул, как водопад» (V, 406). Свидригайлов после визита в дождь к Соне делает эксцентрический визит к невесте. «Дождь все еще не переставал. Весь мокрый, вошел он...» (V, 408).

В дальнейшем ходе событий дождь сменяется ветром, но страшное дыхание водной стихии продолжается. «Дождь перестал, но шумел ветер. Он начинал дрожать и одну минуту с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы. Но скоро ему показалось очень холодно стоять над водой» (V, 409). Свидригайлов приходит в гостиницу. «В комнате было душно, свечка горела тускло, на дворе шумел ветер, где-то в углу скребла мышь, да и во всей комнате будто пахло мышами и чем-то кожаным... Тут вспомнил кстати и о *-кове мосте и о Малой Неве, и ему опять как бы стало холодно, как давеча, когда он стоял над водой. «Никогда в жизнь мою не любил я воды, даже в пейзажах»*,— подумал он вновь...» (V, 411).

И дальше эта водная стихия действует уже как жуткая, усыпляющая и навевающая кошмарные грезы музыка, передаваемая Достоевским в приобретающей ритмический характер повествовательной речи. «*Холод ли, мрак ли, сырость ли, ветер ли*, завывающий под окном и качавший деревья, вызвал и в нем какую-то упорную фантастическую наклонность и желание,— но ему все стали представляться цветы» (V, 412). Из этого окружения водной стихии, из этого неустанного преследования Свидригайлова темными ночными чарами воды в его памяти встает страшное воспоминание о совершенном преступлении: загубленной им девочке: «Эта девочка

была самоубийца, утопленница. Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшею и удивившею это молодое, детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер...» (V, 413).

В последнюю ночь Свидригайлова повторяются образы обстановки его преступления. В эту ночь как бы все собирается для того, чтобы напомнить обреченному сладострастнику лежащие на его совести злодеяния. Ужас водной стихии продолжает преследовать Свидригайлова до самого рассвета.

После сна с видением девочки — жертвы насилия — он отворяет окно. «Ветер хлынул неистово в его тесную каморку и как бы морозным инеем облепил ему лицо и прикрытую одною рубашкой грудь» (V, 413).

«Среди мрака и ночи раздался пушечный выстрел, за ним другой. „А, сигнал! Вода прибывает,— подумал он,— к *утру хлынет*, там, где пониже место, на улицы, зальет подвалы и погреба, всплывут подвальные крысы, и среди дождя и ветра люди начнут, ругаясь, мокрые, перетаскивать свой сор в верхние этажи»... (V, 413).

Через несколько минут начинается другой кошмар Свидригайлова, ему является на этот раз несчастная, брошенная пятилетняя девочка. И снова во внешнем образе девочки проглядывают черты той же неумолимой Немезиды. «Он нагнулся со свечой и увидел ребенка — девочку лет пяти не более, *в измокшем, как поломойная тряпка платьишке, дрожавшую и плакавшую*» (V, 414).

Наконец, ранним утром Свидригайлов выходит из гостиницы в свой последний «вояж», и до последней минуты за ним движется по пятам карающее дуновение той же стихии. «Молочный, густой туман лежал над городом. Свидригайлов пошел по скользкой, грязной, деревянной мостовой, по направлению к Малой Неве. Ему мерещилась высоко поднявшаяся за ночь вода Малой Невы, Петровский остров, мокрые дорожки, мокрая трава, мокрые деревья и кусты...» (V, 415—416). Грозное дуновение водной стихии в описании последней ночи

и смерти Свидригайлова звучит как страшный аккомпанемент последнего суда над ним.

На том же принципе тематически акцентированного повтора определенного психологического мотива построен суровый и мрачный пейзаж в романе «Бесы».

Рисуется, например, темный осенний сад, через который отправляется Николай Всеволодович в свое загадочное ночное путешествие. «...Барин, развернув зонтик, молча вышел в темный, как погреб, отсырелый и мокрый старый сад. Ветер шумел и качал вершинами полуобнаженных деревьев, узенькие песочные дорожки были тонки и скользки» (VII, 189—190).

А вот сырое осеннее утро в подгородней роще, где происходит поединок между Гагановым и Ставрогиным. «Вчерашний дождь перестал совсем, но было мокро, сыро и ветрено. Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекатно шумели вершинами и скрипели на корнях своих, очень было грустное утро» (VII, 233).

Вот голое осеннее поле, перед которым стоит в грустном созерцании пришибленный Лембке. «Я припоминаю в то утро погоду: был холодный и ясный, но ветреный сентябрьский день; перед зашедшим за дорогу Андреем Антоновичем расстилался *суровый пейзаж* обнаженного поля с давно уже убранным хлебом; *завывавший ветер колыхал* какие-нибудь жалкие остатки умиравших желтых цветочков»... (VII, 361).

Ощущение мрака усиливается. Близится зловещее осеннее утро после пожара и убийства Лебядкиных, утро «законченного романа» Лизы и последнего исхода Степана Трофимовича. «Наступил наконец, *угрюмый*, мрачный рассвет. Пожар уменьшился, после ветра настала вдруг тишина, а потом пошел мелкий медленный дождь, как сквозь сито» (VII, 420).

Наконец, скворешниковский парк в глухую, страшную, «многотрудную» ночь убийства Шатова. «Это было очень мрачное место, в конце огромного ставрогинского парка. Я потом нарочно, ходил туда посмотреть; как, должно быть, казалось оно угрюмым в тот суровый осенний вечер. Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке» (VII, 487—488).

Пейзаж романа, словесно сжатый до предела, представленный каждый раз в коротких скупых нескольких фразах, является образцом последовательности и выдержанности. Но главная его особенность заключается в периодически повторяющихся в потоке сцен и картин романа одних и тех же тематически-заостренных, резко окрашенных эмоциональных моментах, в тех или иных обстановочно-мелодических вариациях. Повторяются эпитеты: «угрюмый», «мрачный», «суровый», повторяются целые образы, как, например, образ завывающего и колыхающего деревья ветра. И даже в описании обстановки убийства Шатова, как бы сгущающей до последней степени мрачность пейзажа «Бесов», Достоевский не забывает напомнить о ветре. «Все замолчали, ветер колыхал верхушки сосен» (VII, 489).

Одним словом, в пейзаже «Бесов» мы снова встречаемся с лейтмотивом, который дает себя чувствовать в движении всей архитектурной массы романа. Мрачный, угрюмый пейзаж сопровождает судьбу большинства героев произведения и составляет его естественную атмосферу. Осенне-свинцовая пелена, нависшая над героями «Бесов», разрывается только в одном месте, чтобы открыть озаренное пышным вечерним солнцем небо и безбрежную даль русской земли. Разрывается вокруг образа Хромоножки. Именно — солнечный, напряженно-красочный «иконописный» пейзаж рассказа Хромоножки Г-ву о своей жизни составляет такой неизмеримый контраст к осенне-тусклому, черно-серому общему пейзажу романа.

Колорит в пейзаже Достоевского

Л. П. Гроссман пишет: «В своих пейзажах, портретах и жанрах он (Достоевский.— *Н. Ч.*) меньше всего колорист. Он всегда оперирует игрой светотеней, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свечей или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени» [4].

Может ли быть принято это мнение? Для проверки утверждения Гроссмана следует прежде всего спросить:

[4] Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского, стр. 119.

что нужно понимать под колоритом в литературно-художественном произведении? Как сказывается он в слове? Подход к пейзажу Достоевского под углом зрения этих вопросов поможет нам вскрыть как «колористические» приемы Достоевского, так и некоторые «колористические» возможности художественного слова вообще.

Не обладая необходимыми средствами, чтобы создать колорит в буквальном смысле слова, т. е. действительное зрительно-цветовое впечатление, литература порождает некоторый возникающий из ее собственных сил и возможностей его словесно-художественный аналог.

Прежде всего словесное искусство создает свой колорит в непосредственно-предметном смысле. Словосочетание «красный дом» порождает именно такой смысл, независимо от того, возникает ли при этом чувственно-определенный образ или нечто зрительно-смутное.

Не подлежит сомнению, что художественное слово пользуется в колористических целях как этим предметным содержанием подобных словосочетаний, так и эмоциональными потенциями, заключенными в содержании: оно способно вызывать переживания, соответствующие в известной мере переживаниям, вызываемым аналогичными реальными вещами. В этом отношении показательна частота тех или иных красочных сочетаний в произведениях писателя. Она говорит о выборе писателем тех или иных цветов при изображении им предметов, при создании соответствующего колорита.

Подход с этой стороны к Достоевскому показывает, что его пейзаж не так беден колоритом, как думает Л. П. Гроссман. Правда, нельзя не заметить пристрастия писателя к серому, темно-серому, темно-коричневому и черному цвету на всем протяжении его творчества от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых». Характерен уже, с этой точки зрения, пейзаж первого романа. «Чтобы как-нибудь освежиться, вышел я походить по Фонтанке. Вечер был такой *темный, сырой*... По небу ходили длинными широкими полосами *тучи*. Народу ходила бездна по набережной, и народ-то как нарочно был с такими страшными, уныние наводящими лицами, пьяные мужики, курносые бабы-чухонки... какой-нибудь слесарский ученик в полосатом халате, испитой, чахлый, с лицом *выкупанным в копченом масле*... На мостах сидят

бабы с мокрыми пряниками да с гнилыми яблоками, и все *такие грязные, мокрые бабы*. Скучно по Фонтанке гулять! Мокрый гранит под ногами, по бокам дома высокие *черные, закоптелые;* под ногами туман, над головой тоже туман. Такой грустный, такой темный был вечер сегодня» (I, 81—82).

Здесь бесспорна и выдержанность общего темного тона, и его идейно-эмоциональная функция в произведении. Достаточно сопоставить слова и словосочетания: «Такой грустный... такой темный был вечер сегодня... Темный вечер... Страшные, унылые лица».

В последующих романах тяготение к темному цвету сплетается со словесно-живописным применением «грязи» в пейзажах. Богатые иллюстрации в этом отношении дает картина Петербурга в «Преступлении и наказании»: пыльные, грязные мостовые, старые желтые «обшарпанные» обои, черные лестницы, усеянные яичной скорлупой...

Среди этой, окрашенной в темно-серый и желто-коричневый цвет обстановки романов Достоевского выделяются отдельные уголки, отличающиеся поразительной выдержанностью колорита. Сюда относится, например, словесный эскиз ночного Петербурга в романе «Униженные и оскорбленные». «И он быстрым, невольным жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров, на *угрюмых*, сердитых и промокших прохожих, на всю эту картину, которую обхватывал *черный, как будто залитый тушью купол петербургского неба*. Мы выходили на площадь; перед нами во мраке вставал памятник, освещенный снизу газовыми рожками, и еще далее подымалась темная огромная масса Исакия, неясно отделявшаяся от мрачного колорита неба» (III, 51).

В этом отрывке устремление не только к предметно-эмоциональному эффекту последовательного подбора таких слов, как «мгла», «черный», «залитый тушью», «темный» и т. д., но и к созданию цветовых контрастов. Вся картина как будто написана двумя цветами: серо-черным и светлым (цветом уличных рожков и сверкающих от сырости плит). Дано известное нагнетание темного цвета: уличная мгла со слабо мерцающими фонаря-

ми, темная масса Исакия и, наконец, «небо, как будто залитое тушью» — высшее ощущение черноты. Заслуживает быть отмеченным отсутствие пластически-линейных границ предметов, их ясной внешней очерченности. Примечательно, что перед нами мгла, что «темная масса Исакия, неясно отделяется от мрачного колорита неба».

Уже в таком выдвижении темного в картине, в поисках контраста темного со светлым и постепенности перехода светлого в темное, в стирании резкой определенности предметов заключается что-то созвучное Рембрандту. Этого созвучия нам придется коснуться и впоследствии.

Пока необходимо сказать, что колорит у Достоевского не исчерпывается, однако, серыми, темно-серыми, темно-коричневыми и черными тонами. В ряде его творений выступают и яркие цвета рисуемого им внешнего мира. Это заметно уже в некоторых пейзажах «Бедных людей», выделяющихся на темно-сером фоне большинства пейзажей. Многокрасочен, например, осенний деревенский пейзаж, о котором вспоминает Варенька: «Небо такое холодное, синее, и по краям разведено все *красными огненными* полосами, и эти полосы все бледнее и бледнее становятся... По синей воде встает *белый пар, тонкий*, прозрачный» (I, 79).

Влечение к ярким красочным тонам, прежде всего, к тонам, рождаемым вечерним предзакатным солнцем, к тонам огненно-красным, пурпуровым, проявляется во многих последующих произведениях Достоевского. Эти вечерние огненные тона контрастируют с темно-серым тоном обычных городских дождливых и туманных пейзажей. В «Преступлении и наказании» имеются пейзажные зарисовки, своим ярким колоритом расходящиеся с общей грязно-пыльной окраской летнего Петербурга. «Склонившись над водой, машинально смотрел он на последний розовый отблеск заката, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдаленное окошко, где-то в мансарде, по левой набережной, блиставшее точно в пламени от последнего солнечного луча, ударившего в него на мгновение» (V, 140). Внешне-предметный смысл этого пейзажного отрывка вытекает из контраста между сумеречной тьмой и розовым отблеском заката. Этот розовый отблеск и блистающие в

пламени окна на фоне вечерней тьмы говорят о красоте живой жизни.

Но яркость колорита подчас создается и в противоположных целях. Показателен, например, общий вид в «Униженных и оскорбленных» дома мещанки Бубновой, содержательницы притона, в котором томится Нелли. «Дом был небольшой, но каменный, старый, двухэтажный, окрашенный грязно-желтою краской. В одном из окон нижнего этажа, которых было всего три, торчал маленький *красный* гробик — вывеска незначительного гробовщика. Окна верхнего этажа были чрезвычайно малые и совершенно квадратные, с тусклыми, зелеными и надтреснувшими стеклами, сквозь которые просвечивали *розовые* коленкоровые занавески...» (III, 100). «...На ступеньке деревянного крылечка стояла толстая баба, одетая как мещанка, в головке и в зеленой шали. Лицо ее было *отвратительно-багрового цвета*; маленькие *заплывшие и налитые кровью* глаза сверкали от злости» (III, 100).

Кроме характерно-живописного отбора деталей: старого дома с диспропорциональными частями (всего три окна нижнего этажа, малые и совершенно квадратные окна верхнего этажа), со срезанными поверхностями (торчавший в окне гробик, просвечивающие сквозь надтреснутые стекла занавески),— со всем этим многообразием и беспорядком предметных форм нельзя не заметить и определенной колористической гаммы. Общий, гармонирующий с живописным хаосом картины тон — грязно-желтая окраска дома. Но на этом грязно-желтом фоне разбросаны яркие красочные пятна: маленький красный гробик, тусклые зеленые стекла, розовые коленкоровые занавески, отвратительно-багровый цвет лица самой хозяйки, ее зеленая шаль, ее налитые кровью глаза.

Общий цветовой контраст — это контраст серо-зеленого и красного с его оттенками: просто красный цвет гробика, розовые занавески, багровый цвет лица хозяйки, ее кровяные глаза. В самом подборе таких цветов заложена уже возможность сильного воздействия. Оно еще более увеличивается при помощи эмоционально окрашенных слов (например, слова «отвратительный», присоединенного к слову «багровый»). Важна и градация

красного цвета: розовые занавески, красный гробик, багровое лицо, кровяные глаза.

Однако уже из того факта, что Достоевский не ограничивается при описании внешне-предметного мира только одними «живописными мотивами», а усиливает чувственное воздействие этого описания дополнительными средствами,— ясна вся недостаточность непосредственно-предметного смысла слова для словесного изображения внешнего мира. Словесное искусство не может здесь конкурировать с искусством изобразительным, создающим предметную иллюзию, творящим непосредственную внешне-чувственную данность. Но зато оно имеет огромные возможности изображения внешне-объективной действительности путем многообразного расширения семантического объема слова. В рассматриваемых нами случаях она сводится к тому, что при сохранении непосредственно-предметного смысла изобразительных слов и словосочетаний к ним присоединяется новый семантический контекст. Такое присоединение семантического контекста выражается, в первую очередь, в сопряжении внешне-предметного значения слов со значением внутренним — с описанием переживаний героев.

Что касается колорита, то цветовая окраска внешних вещей включается, таким образом, во внутренний идейно-эмоциональный контекст. В «Неточке Незвановой» мы находим любопытные примеры этому. Колорит внешней обстановки действия первой части этого неоконченного романа — обычный, темно-серый колорит вещного мира романов Достоевского. Это живописный беспорядок тесных и темных интерьеров подчеркнуто-негармоничное и несимметричное распределение внешних предметов, хаотичность вещного окружения героев,— и все это как нечто неотделимое от общего колорита.

«Я очутилась в большой комнате с низким потолком, *душной* и *нечистой*. Стены были окрашены *грязновато-серою краскою;* в углу стояла огромная русская печь... Вся наша мебель состояла из какого-то остатка клеенчатого дивана, всего в пыли и в мочалах, простого белого стола, двух стульев, матушкиной постели, шкафика с чем-то в углу, комода, который всегда стоял покачнувшись набок, и разодранных бумажных ширм...

Помню, что были сумерки; все было в беспорядке и разбросано: щетки, какие-то тряпки, наша деревянная посуда, разбитая бутылка и не знаю, что-то такое еще» (II, 23). И тот же серый сумеречный свет остается основным цветом внешней обстановки и в дальнейшем.

Однако в противовес этому темно-серому колориту общего обстановочного фона на нем являются в развитии романа яркие красочные пятна. Героиня романа — она же рассказчик — упоминает о том, как ее отчим однажды в сумерках показал ей красные занавески богатого дома. «И вот, когда я проснулась на другой день, первою мыслию, первою заботою моею был дом с *красными занавесками*. Только что матушка вышла со двора, я вскарабкалась на окошко и начала смотреть на него. Уже давно этот дом поразил мое детское любопытство. Особенно я любила смотреть на него ввечеру, когда на улице зажигались огни и когда начинали блестеть каким-то *кровавым*, особенным блеском *красные как пурпур* гардины за цельными стеклами ярко освещенного дома. К крыльцу почти всегда подъезжали богатые экипажи, на прекрасных гордых лошадях, и все завлекало мое любопытство: и крик, и суматоха у подъезда, и разноцветные фонари карет, и разряженные женщины, которые приезжали в них» (II, 26).

После смерти своих родных Неточка попадает в один аристократический дом. Однажды в решительную минуту ее жизни ей пришлось попасть на концерт, устроенный в одной из самых пышных зал названного дома. «Музыка гремела из смежной залы; там было шумно, говорливо, как будто бы собрались тысячи людей. Одна из дверей в залу, прямо из коридора, была завешена огромными двойными *портьерами из пунцового бархата*. Я подняла первую из них и стала между обоими занавесками... Я стояла как зачарованная. Мне казалось, что я все это видела когда-то, где-то, во сне... Мне припомнились сумерки, я припомнила наш чердак, высокое окошко, улицу глубоко внизу, с *сверкающими* фонарями, окна противоположного дома с *красными* гардинами, кареты, столпившиеся у подъезда, топот и храп гордых коней, крики, шум, тени в окнах и слабую отдаленную музыку...» (II, 62).

Итак, по непосредственно-предметному смыслу словесного текста перед нами сочетание темно-серого и красного цветов во внешней обстановке романа. В целях возмещения недостаточности своих внешне-изобразительных средств литература может искать больше точности в словесном обозначении цвета, его различных оттенков. Так, у Достоевского «красные занавески» блестят каким-то особенным «кровавым блеском», они являются «красными, как пурпур, гардинами», во втором случае они предстают, как двойные портьеры из пунцового бархата.

Но не в изыскании особых словосочетаний для выражения оттенков цветов состоит словесное искусство Достоевского. Колорит обстановки романа приобретает особую силу благодаря смысловому соединению окраски вещей со значениями, относящимися к переживаниям Неточки. Ее жизнь в первой части проходит на фоне предельной бедности, почти нищеты и страшного семейного надрыва: личной драмы отчима — неудачника-музыканта, и драмы отношений между отчимом и матерью Неточки. Внешне-цветовой контраст темно-серого и пурпурового и пунцового цветов имеет параллель в ряде контрастов, характеризующих действие романа и образ Неточки. Главный из этих контрастов заключается в противоположности между грубой нищенской обстановкой и душевной сложностью членов семьи Неточки. С этим контрастом связаны и другие контрасты — контраст между всей жестокой и тяжелой жизнью родных Неточки и повышенной чуткостью и утонченностью внутренней жизни самой героини и контраст между деловым, практическим умом и действенной любовью матери и экзальтированно-мечтательной натурой отчима и самой Неточки.

Яркий колорит вечернего вида богатого дома с красными занавесками непосредственно соединяется Достоевским с переживаниями Неточки, с ее мечтами. «Все это,— рассказывает Неточка о своем впечатлении от дома с красными занавесками,— в моем детском воображении принимало вид чего-то царственно-пышного и сказочно-волшебного... Теперь в моем пораженном воображении начали рождаться какие-то чудные понятия и предположения. И я не удивляюсь, что среди таких

странных людей, как отец и мать,— я сама сделалась таким *странным, фантастическим ребенком*» (II, 26).

В результате читатель видит дом с пурпуровыми гардинами на сером сумеречном фоне не сам по себе, не в своем голом предметном значении, но сквозь призму противоположности между грубой нищетой и сложной душевностью, между жестокостью действительности и утонченностью мечты, между жизненной грубостью в отношениях близких и предельной душевной чуткостью, между реально-любящим, практически-направленным и уходящим от жизни в царство безудержной фантазии. Непосредственно-предметное, вещное значение серого фона и красных занавесок семантически обрастает новым и новым содержанием. Огромное смысловое обогащение получается от присоединения к внешним значениям значений, относящихся к чисто внутреннему миру.

Следует остановиться еще на одной детали в «Неточке Незвановой». В первой части сложно-утонченный. тоскующий по красоте ребенок живет в грязной и грубой нищенской обстановке, во второй части Неточка попадает в роскошный аристократический дом. Быть может, самым сильным цветовым выражением обстановки этого дома являются «двойные портьеры из пунцового бархата». Названная выше связь контрастов сплетается с новыми контрастами, контрастом жизни Неточки в родительском доме и жизни в новой аристократической обстановке. Эффект действия внешне-предметного колорита романа, в частности красных занавесок с их особым кровавым, пурпуровым блеском безмерно усиливается от того, что мы видим их через среду напряженной внутренней жизни Неточки, как и обратно — внутреннюю жизнь Неточки через красные занавески.

Тот же подход к словесно-художественной реализации колорита внешнего мира мы наблюдаем и в пейзаже первого сна Раскольникова, в котором он видит маленькую крестьянскую лошадку, замученную толпой пьяных мужиков.

«Время серенькое, день удушливый... Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на *самом краю неба чернеется лесок*... Возле кабака дорога, проселок, *всегда пыльная, и пыль на ней всегда такая черная*... на этот раз тут как будто гуля-

ние, толпа *разодетых мещанок*, баб, их мужей и всякого сброду... из кабака выходят с криками, с песнями, с балалайками, пьяные-препьяные большие такие мужики, в *красных* и *синих* рубашках, с армяками внакидку. „Садись, все садись! кричит один, еще *молодой, с толстою такою шеей и с мясистым, красным, как морковь, лицом,— всех довезу, садись!...*" Все лезут в Миколкину телегу с хохотом и остротами. Налезло человек шесть, и еще можно посадить. Берут с собою одну бабу, толстую и румяную. Она в *кумачах*, в кичке с бисером, на ногах коты, щелкает орешки и посмеивается...— Песню, братцы! кричит кто-то с телеги, и все в телеге подхватывают. Раздается разгульная песня, брякает бубен, в припевах свист. Бабенка щелкает орешки и посмеивается...— Добивай! — кричит Миколка и вскакивает, словно себя не помня, с телеги. Несколько парней, тоже *красных* и пьяных, схватывают что попало — кнуты, палки, оглоблю — и бегут к издыхающей кобыленке... С криком пробивается он (Раскольников.— *Н. Ч.*) сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы...» (V, 47—51).

В этой словесной картине с точки зрения ее колорита обращает на себя внимание следующее. Во-первых, в плане непосредственно-предметного значения слов контраст между серо-черным пейзажным фоном (серым и удушливым днем, голой местностью, черным леском на горизонте, серой и пыльной дорогой, кабаком) и толпой разодетых мещанок, мужиков в красных и синих рубашках. Во-вторых, частая повторяемость в обращении к красному цвету (красные рубашки мужиков, красное «как морковь», мясистое лицо возчика Миколки, баба в кумачах, толстая и румяная, окровавленная морда лошадки и т. д.).

Уже сам по себе такой колорит несет в себе возможность сильного воздействия. Оно еще более увеличивается от включения этого колорита в контекст душевного состояния Раскольникова накануне убийства. «Боже! воскликнул он, да неужели ж, неужели ж я в самом деле... буду скользить в липкой, теплой *крови*...» (V, 51). Налицо соответствие красного колорита обстановки и данной драматической ситуации.

Ощущение этого колорита нарастает в дальнейшем течении романа. Тут и кровь старушонки-процентщицы и Лизаветы, и кровь раздавленного лошадьми Мармеладова, и красные чахоточные пятна на лице Катерины Ивановны, кровь, хлынувшая у нее из горла и обагрившая мостовую в момент уличного исступленного «спектакля» с детьми. Чтобы взвесить все значение «красного колорита» в сновидении Раскольникова для целого романа, нужно еще вспомнить, как часто именно кровь является темой диалогов «Преступления и наказания» («разрешение крови по совести» в разговоре Раскольникова с Разумихиным, Порфирием Петровичем, Настасьей, Заметовым).

Кроме того, общий колорит создаваемой писателем картины еще более насыщается от соединенных с ним других обстановочных мотивов. Эти мотивы лежат не только в контрасте между мужицким весельем и мучениями лошаденки, но и в самом неистовстве мужиков. Показателен подбор эпитетов, характеризующих внешность мужиков: парень-возчик Миколка с «*толстою* такою шеей» и с «*мясистым*... лицом», «баба, *толстая* и румяная», «пьяные-препьяные *большие* такие мужики». К этой словесной обрисовке внешнего вида мужиков, которая вскрывает что-то телесно-избыточное, огромное, толстое и тяжелое, наваливающееся на маленькое и слабое, что-то выступающее из обычной человечески-телесной нормы прибавляются жесты и слова, изображающие всю безудержность общего порыва. «*Раздается разгульная песня, брякает бубен, в припевах свист*...— Эх, ешьте комары! Расступись! — *неистово* вскрикивает Миколка, бросает оглоблю, снова нагибается в телегу и вытаскивает *железный лом*...— Добивай! — кричит Миколка и вскакивает, словно себя не помня, с телеги» (V, 50—51).

Перед нами оргиастичность мотива и ритма картины (во всем этом «безумном вихре» веселья толпы) и, с другой стороны, какое-то неистовство и самого колорита, динамики его передачи. То приподнятое, выходящее из меры, патетическое, что дано в колорите, а также в жестах и словах действующих лиц сновидения Раскольникова, согласуется с общим взволнованным и напряженным тоном как данного, так и других позднейших рома-

нов Достоевского. Все в совокупности составляет одно целое.

Красный цвет играет определенную роль и в «Братьях Карамазовых». Здесь он фигурирует в преддверии к убийству Федора Павловича.

Вот внешний вид старика Карамазова после побоев, полученных от Дмитрия накануне дня убийства. «Хоть он и встал поутру рано с постели и бодрился, а вид все-таки имел усталый и слабый. Лоб его, на котором за ночь *разрослись огромные багровые подтеки*, обвязан был *красным платком*» (IX, 170).

Вот общий вид комнаты отца Карамазова и внешний облик последнего непосредственно перед убийством во время ночного напряженного ожидания им Грушеньки. «Это была небольшая комнатка, вся разделенная поперек *красными* ширмочками, „китайскими“, как называл их Федор Павлович... На голове у Федора Павловича была та же *красная* повязка, которую видел на нем Алеша» (X, 68). Надо принять во внимание ближайший сюжетный и психологический контекст этого красного цвета во внешнем окружении и наружном облике Федора Павловича: все это дается в атмосфере неудержимого приближения катастрофы, неотвратимости убийства.

Еще яснее проявляется усиление колорита путем эмоционально-смыслового расширения описаний предметов в следующей сцене. Митя стоит в ночной темноте осеннего сада перед окном комнаты своего отца со сжатым медным пестиком в руке, мучимый ревностью к своему сопернику и в неразрешимо-тяжелом состоянии: у отца ли Грушенька или нет? «Нет, не пройдет сердцебиение,— подумал он,— не могу дольше ждать». Он стоял за кустом в тени; передняя половина куста была освещена из окна. «„*Калина, ягоды, какие красные*!“ — прошептал он, не зная зачем. Тихо, раздельными неслышными шагами подошел он к окну и поднялся на цыпочки» (X, 68). Эта деталь (красные ягоды) приобретает здесь необычную выразительность и способствует тому, что ощущение неизбежности убийства еще более нарастает.

Итак, рассмотрение пейзажа Достоевского с точки зрения колорита показывает, что писатель шел при его создании по пути семантически-эмоционального расширения непосредственно-предметного значения слова. Это

расширение, как уже отмечалось, осуществлялось им посредством прямого привнесения в описание внешнего мира значений, относящихся к миру переживаний, мыслей, поступков людей и ситуаций человеческой жизни.

Неразрывно связан с понятием колорита как в живописном, так и словесном произведении самый источник колорита — свет. К вопросу о месте и роли света в создании Достоевским колорита мы и должны теперь обратиться.

Светотень в пейзаже Достоевского

Л. П. Гроссман в много раз помянутой здесь статье «Живопись Достоевского», говоря о том, что «Достоевский меньше всего колорист», характеризует его как художника «света и тени» в слове. Но если мнение Гроссмана о неколористичности Достоевского может быть принято, как мы видели, с большими ограничениями, то сказанное им о Достоевском как о художнике света и тени содержит большую правду.

Конечно, и здесь, как и в вопросе о колорите, мы прежде всего имеем в виду непосредственно-предметное значение слова, обозначающего световые явления. Если мы встречаем у Достоевского фразу: «огарок освещал убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги», мы понимаем эту фразу в ее прямом смысле, т. е. воспринимаем свет огарка, хотя бы при этом и не переживали ничего конкретного и чувственно-определенного. Уже с точки зрения такого непосредственно-предметного смысла слов, знаменательно пристрастие Достоевского к известным словам. Так, при словесном живописании явлений внешнего мира Достоевский необычно часто и на всем протяжении своего творческого пути употребляет слова «сверкание», «блеск», «сияние», «ослепительное сияние», «ослепительный блеск», «море блеска», «кровавый блеск» и т. д. Такие слова применяются не только к предметам и явлениям, но и к внешнему человеческому облику. Так, в особенности часто у Достоевского отмечается «сверкание» взгляда или глаз.

Нельзя сомневаться в том, что такое упорное и постоянное употребление одних и тех же слов и притом в от-

ношении определенных вещей и явлений неслучайно. И действительно, все эти слова стоят обыкновенно в словесном контексте, дающем некую цельную картину вещного окружения, обрисовывающем нечто предметно-единое. Так, уже в ранних произведениях Достоевского вполне определилось его тяготение к словесному изображению интерьеров, облитых слабым мерцающим светом лампады, трепетным светом свечей и огарков или вообще светильников, не до конца озаряющих и пронизывающих окружающий мрак, оставляющих место для прихотливой игры света и теней, для постепенных переходов от яркого центра к темным углам комнаты, для всего изменчивого и колеблющегося распределения светлых и темных пятен.

Соотношение света и тьмы, борьба освещения с окружающим мраком — вот главнейший мотив интерьеров его ранних повестей. В этом отношении показателен уже первый роман — «Бедные люди». В рассказе Вареньки о смерти своей матери есть такое место: «Я проснулась в ужасе... В комнате было темно, ночник погасал, полосы света то *вдруг обливали всю комнату, то чуть-чуть мелькали по стене, то исчезали совсем»* (I, 30). Через ряд страниц мы снова сталкиваемся с аналогичным мотивом при описании смерти студента Покровского. «Он просил поднять занавес у окна и открыть ставни. Ему верно хотелось взглянуть в последний раз на день, на свет божий, на солнце. Я отдернула занавес; но начинавшийся день был печальный и грустный, как угасающая бедная жизнь умирающего. Солнца не было. Облака застилали небо туманною пеленою; оно было такое дождливое, хмурое, грустное. Мелкий дождь дробил в стекла и омывал их струями холодной, грязной воды; было тускло и темно. В комнату чуть-чуть *проходили лучи бледного дня и едва оспаривали дрожащий свет лампадки, затепленной перед образом»* (I, 37—38).

Однако интерес Достоевского к борьбе света и тьмы во внешних явлениях не исчерпывается его обращением к тусклому и слабому освещению. На это уже указывает употребление таких слов, как «блеск», «сверкание», «сияние». В другом раннем произведении — в «Хозяйке» дается картина внутренней обстановки храма, залитого вечерним светом заходящего солнца. В этом храме

герой повести Ордынов встречает двух людей, определивших его дальнейшую судьбу. Общее словесное живописание храмовой обстановки делает очевидной всю страсть Достоевского к свету, к его яркой игре, к проявлениям его силы, только оттеняемой и усиливаемой окружающим мраком. «Служба только что кончилась; церковь была почти совсем пуста, и только две старухи стояли еще на коленях у входа. Служитель, седой старичек, тушил свечи. *Лучи заходящего солнца широкою струею лились сверху, сквозь узкое окно купола и освещали морем блеска один из приделов; но они слабели все более и более,* и чем чернее становилась мгла, густевшая под сводами храма, *тем ярче блистали местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей*» (I, 298).

В церковь входят двое: старик и молодая женщина, поражающие Ордынова своим странным необычным видом. Старик «взял ее за руку и повел к большому местному образу Богородицы, во имя которой была построена церковь, *сиявшему у алтаря ослепительным блеском огней, отражавшихся на горевшей золотом и драгоценными камнями* ризе» (I, 299).

Приведенный отрывок из «Хозяйки» говорит о сосредоточенности внимания художника на эффекте сильного и яркого света в темном пространстве. Весь ряд слов и словосочетаний раскрывает этот мотив. Показательно словесное констатирование соотношения света и тьмы в храме: «... и чем *чернее* становилась мгла, густевшая под сводами храма, тем *ярче* блистали местами раззолоченные иконы, озаренные *трепетным заревом лампад и свечей*» (I, 298).

Характерно нагнетание простых слов и метафор для выражения яркости света в темном вечернем храме. «Лучи заходящего солнца широкою струею лились... и освещали *морем блеска* один из приделов... ярче блистали местами *раззолоченные* иконы, *озаренные* трепетным заревом лампад и свечей...» (I, 298). «Он повел... к образу... *сиявшему* у алтаря *ослепительным* блеском огней, отражавшихся на горевшей золотом и драгоценными камнями ризе» (I, 299).

Свои поиски яркого и сверкающего Достоевский осуществляет не только в темных и душных интерьерах,

но и за их пределами, в сумеречных пейзажах Петербурга, во всех встающих перед ним образах внешнего мира. Любопытен с этой стороны пейзаж в самом начале романа «Униженные и оскорбленные»: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный морозный вечер. Вся улица вдруг *блеснет, облитая ярким светом.* Все дома как будто вдруг *засверкают.* Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь; или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» (III, 5).

Здесь не ускользает от внимания интерес автора к самому моменту появления, к рождению света и преображению через него всего окружающего. Характерно словоупотребление: «Все дома... вдруг засверкают», «вся улица... вдруг блеснет...». В том же романе, в пейзажном отрывке, приведенном нами раньше как пример черно-белого колорита пейзажей Достоевского, выделяются и чисто световые моменты: «...Он быстрым... жестом руки указал мне на туманную перспективу улицы, освещенную слабо *мерцающими* фонарями..., на *сверкающие* от сырости плиты тротуаров... перед нами во мраке вставал памятник, *освещенный* снизу газовыми рожками». Здесь мы видим, как связывается у Достоевского проблема колорита и проблема светотени. Самая неясность контуров, отмеченная нами раньше, самое сочетание черного со светлым есть результат словесного воплощения излюбленного Достоевским мотива света в окружающей тьме.

В позднейших романах Достоевского живет вместе с пристрастием его к пейзажам с заглушенным светом, к мглистым, туманным и дождливым дням, к темно-серому сумеречному свету, к огарочному освещению тесных комнат и углов, к черной воде Невы и Фонтанки ночного Петербурга напряженный интерес к различным видам пронизываемой светом мглы, к процессу освещения как таковому и к моментам яркого проявления света. Характерен, например, известный пейзажный фрагмент «Преступления и наказания»: «Я люблю как поют под шарманку... когда снег мокрый падает, совсем прямо, без

ветру, знаете? а сквозь него фонари с *газом блистают...»* (V, 129). Но вместе с тем знаменателен и сверкающий пейзаж в романе «Идиот», связанный с переживаниями приговоренного к смертной казни, о котором рассказывает князь Мышкин. «Невдалеке была церковь, и вершина собора с *позолоченной крышей сверкала на ярком солнце.* Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на *лучи, от нее сверкавшие*; оторваться не мог от лучей...» (VI, 56).

Итак, очевидно развитие «световых» мотивов от ранних до позднейших произведений Достоевского. Но, как в вопросе о колорите, так и в отношении светотени мы не можем остановиться лишь на факте их наличия в творчестве Достоевского и ограничиться трактовкой только непосредственно-предметного значения их. Мы видели, как еще в «Бедных людях» Достоевский связывал описание обстановки с человеческой жизнью, с судьбой своих героев: «Я отдернула занавес; но начинавшийся день был *печальный и грустный, как угасающая бедная жизнь умирающего. Солнца не было»* (I, 38).

У Достоевского есть произведения, в которых такие пересечения внешнего и внутреннего миров, прямого и дополнительного смыслов выступают с особенной отчетливостью. Из ранних произведений характерен в этом отношении «Маленький герой». Знаменательно, что это произведение, наиболее, так сказать, «светоносное», писано Достоевским в Петропавловской крепости.

Как и в других творениях писателя, и здесь пейзажные зарисовки рассеяны в различных местах. «Незаметно пробираясь все далее и далее,— рассказывает маленький герой,— я вышел, наконец, на другой край рощи, к Москве-реке. Она текла шагов двести впереди, под горою. На противоположном берегу косили сено. Я засмотрелся, как целые ряды острых кос, с каждым взмахом косца, дружно *обливались светом* и потом вдруг исчезали, как *огненные змейки,* словно куда прятались; как срезанная с корня трава, густыми жирными грудками отлетала в стороны и укладывалась в прямые, длинные борозды» (II, 163).

Через четыре страницы дается новый эскиз того же самого вида на Москву-реку. «Было уже половина десятого. *Солнце взошло высоко и пышно плыло над нами*

по синему, глубокому небу, казалось, *расплавляясь в собственном огне* своем» (II, 167).

Наконец, спустя три страницы, дается опять новый и последний этюд той же картины. «Едва переводя дух, облокотясь на траву, глядел я бессознательно и неподвижно перед собою, на окрестные холмы, пестревшие нивами, на реку, извилисто обтекавшую их, и далеко, как только мог следить глаз, вьющуюся между новыми холмами и селами, *мелькавшими, как точки, по всей, залитой светом дали,— на синие, чуть видневшиеся леса, как будто курившиеся на краю раскаленного неба...»* (II, 169).

Уже в этих трех пейзажных зарисовках проступают характерные особенности создаваемой Достоевским светотени. Обращает на себя внимание, в первую очередь, то, что одна и та же внешняя обстановка, одна и та же картина охватывается в трех различных ее моментах. Далее, главенствующим мотивом во всех трех приведенных отрывках является мотив солнца и света. Метафорический ряд, воплощающий этот мотив, охватывает две предметно-родственные сферы: сферу света и огня («обливались светом», «огненные», «расплавленные в своем огне» и т. д.). При этом в последовательно данных трех пейзажных зарисовках налицо и последовательное нарастание огня и света. «...Целые ряды острых кос... дружно обливались светом, и потом вдруг опять исчезали, как огненные *змейки...»* (первый отрывок). «Солнце взошло *высоко* и пышно *плыло над нами...* казалось, *расплавляясь* в собственном огне своем» (второй отрывок). «По всей, *залитой светом, дали...* леса, как будто *курившиеся на краю раскаленного неба...»* (II, 163, 167, 169).

Так создается единая картина, озаряемая все более и более усиливающимся светом. В третьем отрывке перед нами высший момент развития мотива — солнце в зените. Однако Достоевский по своему обыкновению не удовлетворяется созданием только внешней картины. Он вплетает в текст, рисующий солнечный пейзаж, значения и из области человеческих переживаний.

Своеобразие Достоевского заключается в том, что он *общий световой мотив* трех процитированных *отрывков* сопрягает с основным мотивом *всего рассказа* в целом.

Господство света в этом пейзаже созвучно, во-первых, с общим тоном рассказа, с атмосферой всеобщей безграничной радости и веселья. Этот тон ощущается с первых страниц рассказа и сохраняется до его конца. Во-вторых яркий, солнечный пейзаж соотнесен с главной *темой* произведения, темой зарождающейся и просветляющей сознание и чувства любви мальчика-подростка к мадам М. и одновременно ее большой любви к одному из гостей празднично-ликующей усадьбы.

Первое яркое проявление любви мальчика в его безумно смелой скачке на Танкреде. Затем изображаются новые глубокие чувства и мысли «маленького героя», неожиданно ставшего обладателем тайны мадам М. и хранителем ключа к ее счастью.

Возвращение рыцарем-мальчиком мадам М. потерянного ею письма, высшее торжество любви с обеих сторон (любви, направленной к разным объектам), блаженство самоотречения, испытанное мальчиком, и ощущение безмерного счастья героиней произведения — все слилось в какое-то солнечное торжество любви. «Я старался дышать ровнее и спокойнее, но сердце задушало меня своими *смятенными* ударами. *Горячее дыхание* ее *палило мои щеки*; она *близко-близко* нагнулась к лицу моему, словно испытывая его. Наконец, поцелуй и слезы упали на мою руку, на ту, которая лежала у меня на груди» (II, 169).

Таким образом, можно ясно разглядеть, как тесно и необходимо примыкает пейзажный фон рассказа к развитию его темы и сюжета. Радостный, жаркий пафос любви, лишь на короткое время перебиваемый и оттеняемый печалью героини, что-то восторженно-захватывающее, безоглядно-порывистое, рыцарски-романтическое в езде «маленького героя» на глазах обожаемой дамы, всеразрешающее счастье возвращения потерянного письма, наконец, смятенное блаженство после поцелуя,— все это последовательно-раздвигаемые, различно-оттеняемые значения некоего общего и единого смысла, находящего внешне-предметное выражение в летнем солнечном пейзаже.

Однако у Достоевского дело не кончается художественно-выразительным установлением соотношения между пейзажем и общим эмоциональным тоном рассказа,

с одной стороны, и движением сюжета и темы произведения, с другой. Расходящиеся по всем направлениям связи пейзажа с различными тематически-структурными линиями всего произведения захватывают и портрет, внешний образ героев. В данном рассказе ощущается явная связь пейзажа с портретом главнейших женских персонажей.

Кроме мадам М., с самого начала рассказа Достоевский выдвигает на авансцену еще один женский образ. «Это была очаровательная блондинка с пышными густейшими волосами, каких я никогда потом не видел и, верно, никогда не увижу...», «что-то как *молния сверкающее* было в *этом лице*, да и вся она — *как огонь*, живая, быстрая, легкая. Из ее больших открытых глаз будто *искры сыпались;* они сверкали как алмазы, и никогда я не променяю таких голубых, *искрометных* глаз ни на какие черные, будь они чернее самого черного андалузского взгляда...» (II, 142—143).

Нельзя не заметить в этом портрете словесно-метафорического состава, взятого из круга световых и огненных явлений и направленного к созданию впечатления чего-то необычайно яркого и светлого в лице блондинки. Но не только ее лицо открывается в таком строе световых метафор, и внутреннее ее существо служит наиболее чистым выражением искрометного веселья, охватившего все общество. «Смех не сходил с ее губ»,— продолжает рассказчик. Эта красавица является неутомимым инициатором всех безраздельно-искренних увеселений, неистощимых проказ и чисто детских шалостей. Она полна чего-то пленительно детского и бурно-радостного. Очаровательная блондинка окружает нежным вниманием и уходом слегка заболевшего «маленького героя». Вслед за этим находятся вводные слова к пейзажу. «Было довольно рано, когда я проснулся, но солнце заливало уже *ярким светом* всю комнату» (II, 163). Мы не можем не соединить как этого «света, заливающего всю комнату», так и являющихся дальше «острых кос», «*дружно обливающихся светом*» и «исчезающих, как *огненные змейки*», с воспоминанием о лице «красавицы», в котором было что-то сверкавшее, как *молния*, о ее глазах, из которых «как будто искры *сыпались*», обо всем *светоизлучающем* ее существе.

Связь светового пейзажа с миром героев рассказа проявляется и в портрете самой мадам М. В нем отмечается что-то более заглушенное, по сравнению с портретом белокурой красавицы, что-то тихое, тайно-скорбное. «Это бледное исхудавшее лицо, в котором сквозь безукоризненную красоту чистых, правильных линий и унылую суровость глухой затаенной тоски еще так часто просвечивал и первоначальный детски-ясный облик,— образ еще недавних доверчивых лет и, может быть, наивного счастья» (II, 146). Внешний образ мадам М. Достоевским слегка затемнен по сравнению с образом другой героини: он соткан не из одного света, но и тени. Прелесть мадам М. заключена в ее затаенной печали, не затмевающей, однако, сдержанного сиянья счастья. И этот портрет созвучен пейзажу, а пейзаж созвучен ему.

Среди текста, в котором даны три указанные раньше пейзажных эскиза, попадаются небольшие пейзажные отметки, дополняющие основной пейзажный мотив. Так, в непосредственной близости к первому эскизу читаем: «Я пробирался туда, где *гуще* зелень, где *смолистее* запах деревьев и куда веселее заглядывал солнечный луч, радуясь, что *удалось там и сям пронизать мглистую густоту листьев*» (II, 163). Любопытно, что и самый последний момент действия рассказа (после прощания героини рассказа с ее возлюбленным) — своеобразный любовный дуэт мадам М. и «маленького героя» — протекает в обстановке тенистого парка. «Мы пошли, или, лучше сказать, я привел ее к тому месту, с которого услышал, час назад, топот коня и их разговор. Тут вблизи *густого* вяза была скамья, иссеченная в *огромном цельном камне, вокруг которого обвивался плющ и росли полевой жасмин и шиповник*» (I, 167). Если общая огненная и световая основа пейзажа рассказа является фоном для всего произведения и для образа бурно-радостной красавицы-блондинки, то «мглистая густота листьев, густой вяз» и «скамья, иссеченная в огромном цельном камне» — эти явные носители «тени» в пейзаже составляют естественный фон для мадам М. с ее затаенной грустью и такой же тайной радостью.

В тесной связи с пейзажем находятся не только элементы рассказа, имеющие общее тематически-функцио-

нальное значение (портрет, действие, общий эмоциональный тон), но и его отдельные характерные детали. Влюбленный мальчик, нашедший драгоценное письмо возлюбленного мадам М., после долгих мучительных раздумий о том, как лучше передать ей это письмо, вкладывает его внутрь букета полевых цветов, который и отдает своей «прекрасной даме». Мадам М., пребывающая в состоянии тяжелой тоски и рассеянности вследствие потери письма, не обращает никакого внимания на букет. «Вдруг благословенный случай пришел мне на помощь. Это была большая, золотая пчела, которую принес добрый ветерок мне на счастье» (II, 168). Мадам М. машет букетом, чтобы отогнать пчелу, и из него выпадает письмо. Как важна эта деталь — «*золотая пчела»*, которую «добрый ветерок принес... на счастье». И этот небольшой штрих гармонирует со всем «светоносным» целым рассказа.

Итак, пейзаж рассказа, данный в нескольких небольших фрагментах, глубоко вплетен в общую тематически-смысловую систему рассказа. Но этого мало. Художественно-словесное произведение всегда динамично. Поэтому очень важно, в какой именно момент динамического развертывания действия дается пейзаж. В «Маленьком герое» он помещен в конце рассказа.

Это значит, что читатель воспринимает его на основе уже осознанного и прочувствованного им предшествующего содержания произведения. Мы видим торжествующее сияние солнца сквозь «искрометное веселье деревенского общества», сквозь беззаботную радость белокурой красавицы, сквозь затуманенную печалью, но внутренне ликующую мадам М., сквозь романтически-захватывающую скачку на Танкреде маленького рыцаря, сквозь испытываемое им смятенное блаженство поцелуя, полученного от любимой им впервые женщины, сквозь, наконец, светлое сильное чувство мадам М. после возвращения ей потерянного письма.

Еще более углубляется, уточняется и совершенствуется мастерство создания Достоевским светотени в его поздних произведениях.

Образцом в этом отношении является роман «Идиот». «В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на

всех парах подходил к Петербургу. Было так сыро и туманно, что *насилу рассвело;* в десяти шагах, вправо и влево от дороги, трудно было разглядеть хоть что-нибудь из окон вагона» (VI, 5). В этом мглистом поздне-осеннем петербургском утре, являющем мучительную напряженную борьбу света с непроницаемой мглой («*насилу рассвело*»), содержится, в известном смысле, пейзажный прообраз всей обстановки «Идиота», намечается основной мотив пейзажа романа.

Широкую разработку в изображении обстановки действия этот мотив получает во второй его части. В начале третьей главы этой части находится знаменитое описание дома Рогожина, связь которого с действием романа ясно ощутима.

«Дом этот был *большой, мрачный*, в три этажа, без всякой архитектуры, цвета грязно-зеленого» (VI, 180). За этим наружным видом дома показывается читателю и его внутренний вид, прежде всего, лестница. «Лестница была *темная, каменная, грубого* устройства» (VI, 180). В центре внимания — кабинет Парфена Рогожина и производимое им впечатление. «*Мрак-то какой. Мрачно ты сидишь*,— сказал князь, оглядывая кабинет» (VI, 183). Самый кабинет рисуется в таких словах: «Это была большая комната, высокая *темноватая, заставленная* всякою мебелью... По стенам висело в *тусклых* золоченых рамах несколько масляных картин, *темных, закоптелых* и на которых очень трудно было что-нибудь разобрать» (VI, 183). В одном тоне с общим видом кабинета выдержано описание портрета отца Рогожина. «...Он изображал человека лет пятидесяти... с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, *скрытным* и *скорбным взглядом*» (VI, 183).

После знаменательного разговора князя с Рогожиным о Настасье Филипповне, разговора, одним из аксессуаров которого был «обыкновенный садовый нож», после побратимства Парфена с Мышкиным, Рогожин ведет князя на половину матери.

«Опять пошли *темные* комнаты, какой-то необыкновенной, холодной чистоты, холодно и сурово меблированные старинною мебелью в белых, чистых чехлах» (VI, 196). Затем дается портрет матери Рогожина.

«Она была в *черном* шерстяном платье, с *черным* большим платком на шее, в *белом* чистом чепце с *черными лентами*» (VI, 196). Все описание, отличающееся необычайной выдержанностью, основано на сращении непосредственного прямого внешнего предметного смысла целой цепи «живописных» слов: *«мрачный»*, *«темный»*, *«темноватый»*, *«черный»* и т. д. с переносным смыслом этих слов,— последний вводится некоторыми предварительными замечаниями. Еще в начале главы в связи со словами о впечатлении от наружного вида рогожинского дома Достоевский замечает: «Архитектурные очертания линий имеют, конечно, свою тайну». А в кабинете Рогожина князь Мышкин сообщает свою мысль об этом доме: «...как увидал его, так сейчас и подумалось: „да ведь такой точно у него и должен быть дом!“» (VI, 182—183). Эти замечания делают неизбежным дальнейшее отнесение приведенных слов, отмечающих «темное» и «мрачное», к «душе» Рогожина.

В дальнейшем описании даются некоторые детали, как бы облегчающие переход от одного значения к другому и конкретизирующие первоначально намеченное единство значений. Таков, например, висящий в *темном* кабинете портрет отца Рогожина, «старика с *подозрительным, скрытным* и *скорбным* взглядом». Однако нам важно отметить, что и прямой вещественный смысл описания рогожинского дома очень существен. Оно дается не бегло и мимолетно, а напротив, создает достаточно разработанную внешне-предметную картину. Например, ясно заметно в этом описании различие между комнатами на половине Парфена и на половине его матери. Если в комнатах Парфена господствует полный сумрак, то здесь на общем темном и черном фоне ясно выделяются белые мебельные чехлы и белый чепчик матери Рогожина. Если там преобладает впечатление общей мрачности, какой-то копоти и заплесневелости купеческой старины, то здесь перед нами комнаты «какой-то необыкновенной холодной чистоты».

Достоевский перебрасывает мост от внешнего смысла описания дома к тайнам рогожинской души. Он *усиливает словесно-художественную эффектность вещного смысла описания, развивающего единый мотив мрака и света, черного и белого.* В комнатах рогожинского дома

происходит мрачный разговор между двумя соперниками, разговор, предвещающий будущее убийство Настасьи Филипповны,— и здесь же совершается побратимство Рогожина с Мышкиным, их взаимный обмен нательными крестами. И эти два морально различных и разделенных в тексте романа акта имеют свое соответствие в обстановке, в различии комнат половины Парфена и половины матери. Характерно, что после побратимства Рогожин ведет Мышкина на половину матери, где на темно-черном фоне выступают «чистые белые чехлы» мебели, со строгим черным цветом одежды старушки контрастирует ее белый чепец.

Этот прорыв белого цвета на общем темном поле, выражающий главное в создаваемой писателем светотени, дополняется у Достоевского уже прямо человеческим проявлением: «...старушка, завидев Рогожина и князя, улыбнулась им и несколько раз ласково наклонила в знак удовольствия голову» (VI, 196). И после благословения Мышкина старушка «еще раз ласково наклонила в знак удовольствия голову».

Мотив «мрака» и «света» выносится Достоевским за пределы описания рогожинского дома и расширяется, охватывая всю обстановку и все действие второй части романа.

В пятой главе сделана такая пейзажная ремарка: «В начале лета, в Петербурге случаются иногда прелестные дни — светлые, жаркие, тихие... Как нарочно, этот день был одним из таких редких дней» (VI, 197). Так, здесь мотив света переносится на всю природную обстановку действия: этих светлых и тихих дней мы не можем воспринимать изолированно от предыдущих страниц, в читательском сознании они неизбежно связываются с воспоминаниями о мраке рогожинского дома.

Через полстраницы читаем: «Уединение скоро стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на *мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его*» (VI, 198). Перед нами уже явно переносное значение слова «свет» в применении к душевным переживаниям Мышкина. Из ближайшего контекста общее переносное значение определенно ограничивается: «свет» связывается с намерением князя ехать в Павловск, к Аглае; «свет» в данном случае при-

вносит свой оттенок в характер любви к этой девушке (любовь-свет в противовес любви-жалости).

Через страницу описывается воспоминание князя о припадках падучей, когда «среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг»... «Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти мгновения, продолжавшиеся как *молния*. Ум, сердце озарялись необыкновенным *светом;* все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной *радости* и надежды» (VI, 199). Вновь является таким образом переносное значение слов «свет» и «мрак» через присоединенные к ним слова. «Свет» связывается с восторженным ощущением мировой гармонии и радости, «мрак» — с угнетенным состоянием эпилептика перед припадком.

Переворачиваем еще страницу и читаем: «Он подумал об этом, сидя на скамье, под деревом, в Летнем Саду. Было около семи часов. Сад был пуст; *что-то мрачное заволокло на мгновение заходящее солнце.* Было душно; похоже было на отдаленное предвещание грозы» (VI, 200). Здесь слово «мрак» применяется опять в своем первоначальном внешне-предметном значении, представляя контраст «*тихим, светлым* петербургским дням».

На следующей странице находим: «Итак, если он шел теперь, то уж конечно не затем, чтоб ее (Настасью Филипповну.— *Н. Ч.*) видеть. Другое, мрачное, мучительное любопытство соблазняло его» (VI, 201). На этот раз мы имеем новое возвращение к переносному значению слова, к новому оттенку этого значения. Слово «мрак» применяется к душевным явлениям, связанным с этическим мерилом, к переживаниям, несущим с собою что-то смутное и нехорошее. Такой смысл скрывается за словами «мрачное, мучительное любопытство».

Через две страницы встречаем такие строки: «Да, надо, чтобы теперь все это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих *мрачных* и страстных отречений, как давеча отрекался Рогожин, и пусть все это совершится свободно и... *светло.* Разве неспособен к *свету* Рогожин?» (VI, 203). Опять переносное значение и опять новое семантическое огра-

ничение: «мрак» и «свет» в смысле контраста душевной неясности и душевной ясности.

Несколько дальше читаем: «Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него „пропадает вера!“» (VI, 204). Слово «мрачно» захватывает опять новую сферу духовных явлений, сферу религии. Еще дальше такое место: «Почему с ним опять эта дрожь, этот пот холодный, этот *мрак* и холод душевный? Потому ли, что опять он увидел сейчас эти глаза?» (VI, 204). На этот раз интересующий нас мотив причинно прикрепляется к глазам Рогожина, к таящейся в них мрачной и страшной угрозе.

Вот Мышкин подходит к воротам гостиницы, где он остановился. Речь об этом идет через три страницы после только что отмеченного места. «В этих воротах, и без того *темных*, в эту минуту было очень *темно*; надвинувшаяся грозовая туча поглотила вечерний *свет*» (VI, 206). Мы возвращаемся снова к внешне-предметному значению слов «мрак» и «свет». Показывается все большее и большее нарастание тьмы. В данном отрывке «тьма» ворот увеличивается через тьму, охватывающую всю окружающую природу. Мышкин входит на лестницу гостиницы. «Эта лестница, как во всех давно строенных домах, была каменная, *темная*, узкая и вилась около толстого каменного столба» (VI, 207). Мы констатируем неуклонное развитие единого пейзажного мотива. Следует короткое описание покушения на убийство Мышкина со стороны Рогожина. После этого стоят слова: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный *внутренний* **свет* озарил его душу... Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил *полный мрак*» (VI, 207).

Мы делаем поворот снова к переносному значению указанных слов и стоим перед смыслом экстатического ясновидения эпилептика («необычайный внутренний свет») и погружения в бессознательное состояние. Постараемся разобраться в этом материале. Перед нами своеобразное пользование понятиями «свет» и «мрак». Эти слова берутся частью в прямом, частью в переносном значении.

Все рассмотренные нами способы применения одних и тех же слов показывают принципиальную разницу

между рассудочно-логическим и художественным подходом к явлениям. Одно из требований, предъявляемых к чисто логическому употреблению понятия, заключается в том, чтобы это понятие применялось в одном и том же смысле. У Достоевского обратное: понятия «мрак» и «свет» берутся, во-первых, попеременно то в прямом, то в переносном значении; все время совершаются логические скачки от одного значения к другому. Во-вторых, эти понятия у писателя отличаются своим непрерывным логическим сдвигом. *Их значение никогда не остается постоянным, но непрерывно приобретает новые и новые смысловые оттенки,* которые и должны нами всячески учитываться.

Но дело не исчерпывается отдельными изменениями значения слов «мрак» и «свет». Эти отдельные значения данных слов в общем словесном контексте ряда глав образуют более широкое целое, связанное с возможным покушением Рогожина на Мышкина.

Своеобразие данной части романа Достоевского состоит в соединении в это целое через понятия «мрака» и «света» разных смысловых пластов. Первый семантический пласт — внешне-предметный мир: дом Рогожина, обстановка летнего Петербурга, гроза. Сюда присоединяется внешний облик Рогожина (ведь и на него указывает слово «мрак»). Следующий пласт — это различные видоизменения значения слов «мрак» и «свет» в применении к разным явлениям духовной жизни. Наконец, последний пласт связан с укрепляющейся в Рогожине мысли об убийстве, которое нигде не называется прямо, но постепенно при помощи многообразных косвенных средств доводится до сознания читателя.

Мотив «света» и «тьмы» в пейзаже соотнесен со всеми тематическими ходами мысли художника. Благодаря этому сила воздействия пейзажа и его смысловая значимость чрезвычайно увеличиваются.

Анализируемый нами мотив света и тьмы раздвигает сферу своего влияния далеко за пределы рассмотренной нами части и захватывает весь роман. Действие в дальнейшем переносится в Павловск, и обстановка «павловского акта» романа больше, чем какая-нибудь другая, связана с мотивом света. Павловский период развития действия своей героиней имеет по преимуществу Аглаю,

Настасья Филипповна появляется лишь мгновениями, урывками и только в конце павловского периода поднимается во весь свой рост.

Что же мы видим в пейзаже этой части романа? «Кругом была чрезвычайная тишина. Музыка уже кончилась в вокзале. В парке уже, может быть, не было никого; конечно, было не меньше половины двенадцатого. Ночь была тихая, теплая, *светлая,*— петербургская ночь начала июня месяца, но в густом, тенистом парке, в аллее, где он находился, было почти уже совсем темно» (VI, 319). Данный пейзажный фрагмент дается непосредственно после сюжетно-важного момента — получения князем записки Аглаи, назначающей ему свиданье у «зеленой скамейки». В конце главы, после этой картины летней ночи, Мышкин говорит Рогожину: «Ты не знаешь, Парфен, что моя новая жизнь сегодня началась?» (VI, 323). Мотив «света» и «тьмы», снова заявляющий о себе в пейзаже, развивается и дальше.

В ходе действия следует вечеринка на террасе и чтение Ипполитом своего «необходимого объяснения». «Свет» переходит из предмета непосредственного пейзажного описания в предмет разговора о нем, дается, так сказать, косвенно. «До рассвета и двух часов не осталось»,— заметил Птицын, посмотрев на часы.— «Да зачем теперь рассвет, когда на дворе и без него читать можно? — заметил кто-то.— Затем, что мне надо краюшек солнца увидеть. Можно пить за здоровье солнца, князь, как вы думаете?» (VI, 328). И дальше: «Как только солнце покажется, и „зазвучит" в небе (кто это сказал в стихах: «На небе солнце зазвучало»? Бессмысленно, но хорошо!)... Лебедев! Солнце ведь источник жизни?» (VI, 328). Через несколько страниц снова разговор о солнце. «— Что они расходятся? Как кончено? Взошло солнце? спрашивал он (Ипполит) тревожно?» Дальше в рукописи Ипполита снова речь идет о солнце. В часто цитируемом месте из рукописи Ипполита говорится о «мушке, которая жужжит в солнечном луче». Через две страницы опять: «Когда я дойду до этих строк, то наверно уже взойдет солнце и „зазвучит на небе"» (VI, 366). Наконец, через страницу мы имеем переход к непосредственному действию на фоне восходящего солнца.

«Вдруг Ипполит быстро вскочил со стула, точно его сорвали с места.— Солнце взошло! вскричал он, увидев блестевшие верхушки деревьев и показывая на них князю» (VI, 367). Ипполит делает неудачную попытку самоубийства *«на восходе солнца»*.

Князь идет в парк на свидание с Аглаей. «Над ним на дереве пела птичка, и он стал глазами искать ее между листьями; вдруг птичка вспорхнула с дерева, и в ту же минуту ему почему-то припомнилась та „мушка“, в *„горячем солнечном луче“, про которую Ипполит написал...»* (VI, 374). «Вокруг него стояла прекрасная, ясная тишина, с одним только шелестом листьев, от которого, кажется, становится еще тише и уединеннее кругом» (VI, 374).

Князь засыпает в парке. Во сне ему является Настасья Филипповна с лицом, «полным раскаянья и ужаса», и со «слезой, дрожащей на ее бледной щеке». «Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то *светлый, свежий смех*; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Перед ним стояла и громко смеялась Аглая» (VI, 375).

Итак, охватывающий павловское действие романа мотив света («теплая светлая петербургская ночь начала июня») и тьмы («в густом тенистом парке... было уже почти совсем темно») развивается в различных формах вплоть до образа «звучащего» солнца.

Нарастание света, начинающееся с «тихой и светлой петербургской ночи», и восхода «зазвучавшего» солнца резко контрастирует с «тьмой» исповеди Ипполита, с «глухой мееровой стеной», с безысходным положением приговоренного к смерти героя, с «коричневым и скорлупчатым пресмыкающимся гадом».

Дальнейшее нарастание света — сияющее летнее утро, «поющая над князем птичка», «прекрасная и ясная тишина» парка — служит непосредственным пейзажным предварением образа Аглаи и имеет свой противовес в образе Настасьи Филипповны, снящейся Мышкину с лицом «полным раскаяния и ужаса», и со «слезой, дрожащей на бледной щеке». Мотив света, явственно ощутимый, начиная с эскиза летней ночи, противополагаясь мраку исповеди Ипполита и видения

Настасьи Филипповны во сне Мышкина, достигает своего кульминационного пункта в появлении Аглаи с ее «светлым, свежим смехом», на фоне этого ворвавшегося в жизнь Мышкина света и звучат его слова: «Моя новая жизнь сегодня началась».

Особенность павловской части романа состоит в том, что мотив света развивается здесь по преимуществу в прямом значении, в пейзаже, а мотив тьмы в переносном значении — в мире человеческой души и человеческих деяний. Тьма в аллеях парка переходит в дальнейшем в густую тьму исповеди Ипполита и образа Настасьи Филипповны с лицом, исполненным «раскаяния и ужаса». Это соединение в одно целое двух противоположных, но в то же время согласованных рядов значений, данных к тому же в едином солнечном обрамлении, усиливает трагическую выразительность самого действия.

Создание светотени знаменует роман «Идиот» на всем протяжении действия романа. В последней главе, после перелома действия, обозначившегося в объяснении Аглаи с Настасьей Филипповной и бегства последней из-под венца к Рогожину, явно отмечается спад света и все большее преобладание тьмы: «...в комнате было очень темно; летние, „*белые*" петербургские ночи начинали темнеть, и если бы не полная луна, то в *темных комнатах* Рогожина, с опущенными сторами, трудно было бы что-нибудь разглядеть» (VI, 532).

Этот полумрак рогожинской комнаты, окружающий альков с трупом Настасьи Филипповны и находящихся около этого трупа двух соперников, так по-разному, но одинаково по силе любивших убитую, есть неизбежное и последовательное завершение непрестанной борьбы света и мрака, которая составляет обстановочный аккомпанемент к ходу действия романа. Как в пейзаже совершается переход от «светлой летней петербургской ночи» и от «прекрасной и ясной тишины» раннего утра в парке к полумраку душной закупоренной рогожинской комнаты, так и в действии романа мы видим переход от кульминации романа Мышкина с Аглаей, от счастья и «начала новой жизни» с этой девушкой к безысходному мраку рогожинского дома, поглощающему Настасью Филипповну, а с нею вместе и Мышкина.

Изменения в пейзаже проходят полный круг от начального образа мрачного рогожинского дома, предваряющего неизбежное убийство, к его конечному образу, после убийства Парфеном Настасьи Филипповны. Примечательно, что первый образ дома Рогожина дан в дневном освещении, а второй — ночью. Яркий и светлый промежуток между двумя описаниями рогожинского дома только углубляет и усиливает ощущение царящего в нем мрака. Причем прямой и переносный смысл понятий «мрак» и «свет» после резкого разделения и контрастирования их в период павловского акта романа смыкается в конце действия в единое смысловое целое.

Мастерство Достоевского в области создания светотени, так разносторонне используемой в изображении действия и душевного мира героев, сказывается, наконец, и в портрете.

Вот портреты Рогожина и Мышкина, нарисованные писателем в начале романа: «Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, *курчавый* и *почти черноволосый*, с серыми, маленькими, но огненными глазами... Особенно приметна была в этом лице его мертвая *бледность*, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение... Он был тепло одет, в широкий, мерлушечий, *черный*, крытый тулуп...» (VI, 5). «Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек... очень *белокур, густоволос*, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно *белою бородкой*. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое» (VI, 6).

Эти первые как бы мимоходом брошенные штрихи оказываются также связанными с доминирующим в романе мотивом света и тьмы. Нужно обратить внимание на двойной контраст в портретах обоих героев: с одной стороны, на контраст между мрачностью общего облика Рогожина и ясностью облика Мышкина и, с другой стороны, на контраст между чернотой рогожинских волос и одежды и его лицом — бледным, с огненными глазами.

Вот портрет Настасьи Филипповны, как он впервые предстает в романе, когда Мышкин рассматривает ее фотографическую карточку: «Она была сфотографирована в *черном* шелковом платье... волосы, по-видимому,

темно-русые,... лоб задумчивый... Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» (VI, 29). Лицо героини, показываемое затем в различных сюжетных ситуациях и различно осмысляемое в процессе движения сюжета романа, сохраняет до конца это неразрывное сочетание темноты и бледности. «В вас все совершенство... даже то, что вы *худы* и *бледны*» (VI, 125),— говорит Мышкин на вечеринке у Настасьи Филипповны. Последний раз живое лицо героини мы видим перед роковым венчанием: «Настасья Филипповна вышла действительно *бледная,* как платок, но *большие черные глаза ее сверкали* на толпу, как *раскаленные угли»* (VI, 523).

И рядом с этой бледностью и с этим сверканием глаз как лейтмотив внешнего образа Настасьи Филипповны проходит через роман мотив глубоко скрытого в ней мрака. Этот мрак предстает в различных, но семантически близких друг другу значениях. Говорится о том, что «в этом лице страданья много», указывается на «мрак» этого лица, на то, что Мышкин его боится, или что оно вызывает у героя романа огромное «страдание жалости».

Предварительного внешнего портрета Аглаи совсем не дается. Но с ее образом неизменно соединяется мотив света. Мы слышим от Мышкина, беседующего с Аглаей на «зеленой скамеечке», что в «его тогдашнем мраке» ему «мерещилась какая-то новая заря». Настасья Филипповна в своих письмах к Аглае говорит о том, что последняя является для князя «светом». Но в противоположность этому свету, усиливаемому обрамляющим Аглаю пейзажем, является, как припев, настойчивое повторение генеральшей Епанчиной в адрес дочери: «Злая, злая, злая!»

Если может быть оправдано предлагаемое рядом искусствоведов сопоставление Рембрандта с Достоевским, если вообще могут иметь смысл такого рода сопоставления, то оно как раз уместно именно в отношении романа «Идиот». В самом деле, как у Рембрандта изображаемые им фигуры не отделяются резкой и ясной линией от фона, так и у Достоевского мы наблюдаем тесную связь образов его героев с общим обстановочным фоном. Портрет героев живописно соткан из тех же элементов, из которых составлено описание внешней сре-

ды. Борьба света и мрака во внешнем и внутреннем облике героев есть непосредственное продолжение фона.

Сумрачное лицо Рогожина неотделимо от его «мрачного дома», составляет единое целое с последним. «Мрак» лица Настасьи Филипповны неотделим не только от ее прежней судьбы (в доме отца и усадьбе Тоцкого), но и от рогожинского дома. Светлый облик Мышкина и Аглаи непосредственно примыкает к сияющему пейзажу павловской части романа и т. д. Вообще бросается в глаза явное пристрастие писателя к неустанному прослеживанию различных форм взаимоотношения мрака и света в изображении как внешне-предметного мира, так и внутренней жизни героев.

Характерны, например, реплики о глазах Настасьи Филипповны в момент бегства ее из-под венца с Мышкиным к Рогожину. «Большие черные глаза ее сверкали на толпу, как *раскаленные* угли». Этот огонь, сверкающий как бы из глубины тьмы, чрезвычайно знаменателен для романа «Идиот». В другом значении он берется при изображении Рогожина в последней сцене, у тела убитой Настасьи Филипповны: «...глаза его ярко *блистали сквозь темноту* и были совершенно открыты и неподвижны...» (VI, 538).

Итак, писатель всячески усиливает художественную выразительность светотени в пейзаже, многими нитями связывая его как с действием, так и со всем идейным богатством своих романов. В равной мере можно сказать и наоборот: пейзаж с его светотенью действенно участвует в произведениях Достоевского, обогащая их идейно и эмоционально.

Действие

Событийная насыщенность романов Ф. М. Достоевского, их так называемая сюжетность — факт, давно известный и немало уже освещенный. В научно-критической литературе о Достоевском уже прочно установились некоторые важные положения о структуре действия в его романах,— положения, из которых нужно исходить. Можно указать несколько таких положений. Во-первых, роман Достоевского представляет собой своеобразное сращение романа остро идейного, философско-психологического по преимуществу, с элементами романа авантюрного, точнее — детективного. Во-вторых, совершенно очевидно сочетание в романах Достоевского элементов эпоса и драмы. В-третьих, характерной чертой действия у Достоевского является тенденция к предельной концентрации событий в максимально короткий промежуток времени (один или несколько дней). М. М. Бахтин говорит даже об одновременности действия у Достоевского в противоположность последовательности действия у других романистов.

Все эти моменты — авантюрность фабулы, роман-драма, концентрация событий — являются различными сторонами единой, органической художественной формы, специфичной для Достоевского. Что же касается синтеза у писателя философски-психологического романа и авантюрной фабулы, то он (синтез) отнюдь не является механическим соединением. Самое сочетание идеологического романа и авантюрной фабулы — старое явление в европейской литературе. Достаточно вспомнить, например, философскую повесть Вольтера. Но в то время как в этой повести имело место именно механическое сочетание занимательной авантюрной фабулы и героев — рупоров авторских философских идей,

у Достоевского сочетание философско-психологического содержания романа и детективной фабулы составляет органическое целое: одно немыслимо без другого и одно обусловливает другое.

Наша цель — осветить, исходя из указанных положений, те стороны структуры действия в романах Достоевского, которые, по тем или иным причинам, недостаточно изучены и осмыслены, но которые очень важны для понимания характера действия у Достоевского.

Классический роман обычно стремился представить в ряде образов какое-то целое жизни и судьбы своих героев, какую-то более или менее развернутую и вместе завершенную картину их жизни в ее прошедшем, настоящем и будущем. Достоевский же при свойственной ему тенденции к предельной концентрации событий в максимально короткие промежутки времени должен неизбежно срезывать целые части, устранять целые звенья жизни и давать изображение судеб героев в неизбежной фрагментарности, а порой незавершенности. В силу этого у Достоевского возникает совершенно специфическое для действия его романов взаимоотношение между моментами текущего действия и прошлым и будущим его героев. На этих моментах и следует остановиться.

Прошлое в действии романов Достоевского

У Достоевского мы наблюдаем иногда обычные для многих романистов приемы ознакомления с прошлым героев при посредстве экспозиции, данной в рассказе автора и как бы выносимой за скобки совершающегося действия. Примеры этого в «Бесах» — «Несколько слов из биографии Степана Трофимовича Верховенского» и в «Братьях Карамазовых» — «История одной семейки». Но для Достоевского существенно другое. У него важнейшие события предыстории героев не выносятся за скобки действия, но, напротив, включаются в него, хотя и остаются предысторией, раскрывая прошлое героев. Это одна из главнейших особенностей построения действия в романах Достоевского. Обратимся к фактам.

В «Преступлении и наказании» Раскольников с первых шагов выступает как носитель идеи убийства. В фи-

нале первой части он осуществляет свой замысел. Но читатель совершенно не знает, что привело Раскольникова к такому шагу, не знает прошлого героя романа. И вот фрагменты этого прошлого, разъясняющие суть дела и мотивы, движущие Раскольниковым, распределены на всем протяжении действия. Сперва говорится о еще неясном возникновении у Раскольникова мысли об убийстве и о том огромном влиянии, которое имел на него совпавший с его думами разговор студента и офицера в трактире о том, достойна ли жить старушонка-процентщица и не будет ли нравственно оправдано ее убийство при условии употребления принадлежащего ей богатства на общее благо, на служение всему человечеству.

Позднее мы узнаем о специальной статье Раскольникова «О преступлении», где излагаются теоретические основы его деяния. Но от общих идей и положений до самого убийства еще далеко. Должен быть и какой-то промежуточный процесс.

Достоевский по частям приоткрывает завесу над этим внутренним процессом. В конце третьей части в размышлениях Раскольникова прорываются характерные словечки, выдающие затаенные думы прошлого, приведшие героя к роковому шагу. «Велик Аллах и повинуйся дрожащая тварь». Но все это слишком фрагментарно и требует полного раскрытия.

Действие направляется к капитальному эпизоду — признанию Соне в совершенном убийстве. Здесь уже непосредственно изложены мотивы убийства, наиболее полно воспроизведен весь пройденный ход мысли героя.

Это же самое, только, пожалуй, в еще более выразительной форме мы наблюдаем и в отношении прошлого Свидригайлова. Сперва, в первых трех частях, когда Свидригайлова еще нет на сцене, мы узнаем о нем как о помещике-ловеласе, преследовавшем Дуню, клеветавшем на нее. Но при первой встрече с Раскольниковым Свидригайлов многозначительно отмечает, что в его собеседнике есть что-то «к нему подходящее». Это заставляет читателя насторожиться: в прошлом Свидригайлова уже начинает чувствоваться что-то загадочное и мрачное.

Встречающиеся в дальнейшем беглые замечания об этом прошлом все более усиливают такое чувство.

Лужин в разговоре с родными Раскольникова в гостинице упоминает об «...уголовном деле, с примесью зверского, и, так сказать, фантастического душегубства, за которое он весьма и весьма мог бы прогуляться в Сибирь» (V, 242), и о том, что 14-летняя девочка «найдена была на чердаке удавившеюся», и о том, как явилось впоследствии подозрение, «что ребенок был жестоко оскорблен Свидригайловым» (V, 243). В этом же разговоре Лужин упоминает и об истории с дворовым человеком Филиппом, также покончившим самоубийством из-за Свидригайлова.

В шестой части, во втором большом диалоге Свидригайлова с Раскольниковым, снова беглые упоминания о мадам Ресслих, о дворовом человеке Филиппе. Характерна недосказанность некоторых реплик, рассчитанная на еще большее возбуждение и повышение интереса к Свидригайлову. «Вы эту Ресслих знаете? Вот эту самую Ресслих, у которой я теперь живу,— а! Слышите? Нет, вы что думаете, вот та самая, про которую говорят, что девочка-то, в воде-то, зимой-то, ну слышите ли?» (V, 390). Здесь примечательна еще сбивчивость сведений из прошлого, некоторые противоречия в них, заставляющие читателя настойчивее искать разгадки. Что-то крайне темное есть в прошлом Свидригайлова, но что именно — нельзя сказать с полной определенностью. Лужин, например, говорит о повесившейся на чердаке, Свидригайлов об утопленнице. В разговоре того же Лужина с родными Раскольникова бросается тень на Свидригайлова в отношении смерти его жены Марфы Петровны. Но Свидригайлов, цинично-откровенный с Раскольниковым, решительно это опровергает. Достоевский заставляет читателя блуждать по мрачному лабиринту прошлого своего героя.

Наконец, в тяжелых ночных предсмертных видениях и воспоминаниях Свидригайлова определяется его вина перед девочкой. «Ей было только четырнадцать лет, но это было уже разбитое сердце, и оно погубило себя, оскорбленное обидой, ужаснувшею и удивившею это молодое, детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски-чистую душу и вырвавшею по-

следний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда был ветер...» (V, 413).

Характер и судьба Свидригайлова определяются его прошлым, которое постепенно отдельными яркими вспышками на темном неясном фоне выступает перед глазами читателя. Само развитие действия в отношении Свидригайлова есть в значительной степени все более и более глубокое заглядывание в его прошлое. Последний свет, брошенный на это прошлое, падает на последние минуты его жизни.

В «Идиоте» действие начинается с приезда Мышкина в Петербург. Герой сразу вовлекается в водоворот событий. Но позади действия находится богатое переживаниями прошлое героя, которое развертывается по частям в течение действия. Сперва мы узнаем о глубоком впечатлении князя от зрелища смертной казни в Париже. Затем о его счастливом общении с швейцарскими детьми, о трагическом эпизоде с девушкой Мари, затравленной деревенским обществом во главе с пастором и поддержанной и обласканной Мышкиным. Потом возникает представление о каком-то еще непонятном внутреннем беспокойстве героя романа при созерцании им швейцарской природы, о неведомой тогда ему большой, настоящей жизни.

Все это дается в самом действии, в живом рассказе князя в гостиной Епанчиных подобно тому, как события прошлой жизни Мармеладова освещаются в его живом рассказе Раскольникову в трактире. К Швейцарии мы снова возвращаемся после ряда бурных событий в момент перед свиданием князя с Аглаей на зеленой скамейке и непосредственно после попытки Ипполита покончить жизнь самоубийством на террасе у Мышкина. Возвращение к прошлому, освещение предыстории дается в самом котле событий. Мы узнаем об ощущении Мышкиным своего глубокого одиночества на лоне швейцарской природы, о его «глухом и немом» мучении. Прошлое помогает князю проникновенно понять Ипполита, болезненно осознающего свое бессилие и ничтожество «выкидыша» из мировой гармонии даже по сравнению с мушкой, «которая во всем этом хоре участница».

И в отношении Настасьи Филипповны целый ряд фактов ее прошлого сообщается не в обычном порядке вынесения их за скобки действия, но вплетается в самое действие. Так о ее первоначальных отношениях с Рогожиным мы узнаем из рассказа последнего в вагоне при самых первых шагах действия. С другой стороны, характерно, что после сцены в гостиной Настасьи Филипповны длинный период ее жизни в несколько месяцев не дается в ситуациях текущего действия. Об этом периоде, как о прошлом, рассказывает Рогожин.

Интересно, как вводит Достоевский читателя в мир прошлого Рогожина. Он знакомит читателя с этим прошлым, описывая дом Рогожина и передавая впечатления князя от этого дома и от мрачного портрета отца Рогожина. В связи со всем этим Рогожин и приводит мнение Настасьи Филипповны о нем и о его отце: «На портрет долго глядела, про покойника расспрашивала. „Ты вот точно такой бы и был,— усмехнулась мне под конец,— у тебя, говорит, Парфен Семенович, сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу, улетел... Ты все это баловство теперешнее скоро бы и бросил. А так как ты совсем необразованный человек, то и стал бы деньги копить и сел бы, как отец, в этом доме со своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы ты свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а, пожалуй бы, и десять скопил, да на мешках своих с голоду бы и помер, потому у тебя во всем страсть, все ты до страсти доводишь“» (VI, 189).

Грозный и мрачный старик — отец Рогожина — со «сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытным и скорбным взглядом» появляется здесь уже второй раз. Первый раз читатель слышит о нем из уст Парфена и Лебедева в вагоне. Он фигурирует в этих речах как человек, который людей «не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживал», который поехал к Настасье Филипповне и «земно ей кланялся, умолял и плакал» (VI, 13), прося вернуть ему подаренные Парфеном бриллиантовые серьги.

Замечательно, что портрет мрачного старика-купца, этого воплощения скрытых прошлых возможностей Парфена, и самое фамильное сходство сына с отцом пока-

зывается в особый момент действия, в момент предварения грядущего убийства Настасьи Филипповны и на месте этого убийства — в рогожинском доме. Этим достигается максимальная связь предыстории с развитием текущего действия.

Прошлое Ипполита точно так же открывается читателю в решительную минуту действия и судьбы героя, в «необходимом объяснении», в ту минуту, когда героем принято «последнее решение» и когда он готовится покончить с собою на восходе солнца. До этого мгновения Ипполит участвовал в действии эпизодически. Его жизненная трагедия — трагедия напряженно мыслящего человека, бесповоротно приговоренного к смерти,— предстает перед нами, как его прошлое, пережитое им до начала действия и тем более до текущего мгновения. Но это прошлое опять-таки органически вырастает в совершающееся действие.

В «Бесах» снова ряд героев вступает в действие с духовно-огромным, богатым событиями и переживаниями прошлым, но это прошлое раскрывается в его отдельных моментах на протяжении всего действия. Так, при выходе на сцену главного героя романа Ставрогина его прошлое читателю совершенно неизвестно и лишь постепенно проясняется. Духовная драма Кириллова рисуется как всецело определившаяся в прошлом. Непосредственно, в действии романа, это человек, уже категорически решивший «заявить своеволие». Хромоножка участвует в действии как лицо, вобравшее в свой внутренний мир опыт прошлой жизни в монастыре.

Покровы с прошлого героев снимаются по частям в самом процессе движения действия. Самое действие построено на отношении текущих событий к событиям прошлого, к предыстории. Так, Достоевский заставляет читателя на протяжении многих глав подозревать о женитьбе Ставрогина на Хромоножке — одном из капитальных фактов его прошлого и лишь только во второй части романа, когда Ставрогин на прямой вопрос Лизы отвечает, что он женат,— узнать истину. Характерно, что признание Ставрогина в том, что случилось когда-то, совершается опять-таки в критический переломный момент судьбы Ставрогина перед убийством

Хромоножки, в минуту, когда и Лиза испытывает свою судьбу перед бегством в Скворешники.

Такое введение прошлого в определенный момент действия способствует росту напряжения этого действия. Кириллов знакомит читателя со своим прошлым, со своей «идеей» в разные моменты действия на всем его протяжении. Последние признания Кириллова приходятся непосредственно перед его смертью в предельно-напряженном диалоге его с Верховенским. Хромоножка повествует о своих прошлых монастырских откровениях и загадочных отношениях со Ставрогиным в живом косноязычно-вещем рассказе Шатову и Г-ву в момент перед встречей с Варварой Петровной и свиданием со Ставрогиным.

Очень интересна «подача» предыстории в «Подростке». Ряд главных действующих лиц романа — Версилов, Ахмакова, «мама» — Софья Андреевна, Лиза, князь Сережа и др.— связаны друг с другом установившимися в прошлом, но еще не известными читателю в начале развития действия, отношениями. Развитие действия в «Подростке» есть в значительной мере разъяснение этого прошлого. Так, читатель рано узнает о каких-то сложных отношениях Версилова с Ахмаковой, но почти до конца действия для него остается не раскрытой природа этих отношений. Двусмысленной представляется читателю роль Версилова в истории падчерицы Ахмаковой — помешанной девушки Лидии Ахмаковой. Некоторое время господствует подозрение, что Версилов — отец ребенка Лидии Ахмаковой, и только впоследствии выясняется, что отцом является князь Сережа и что роль Версилова в этом деле была высоко благородной.

Читатель скоро узнает о каких-то загадочных чертах прошлой жизни Версилова: о том, что он носил вериги, что он перешел в католичество. Вплоть до последних этапов действия эта сторона прошлой жизни Версилова остается неосвещенной. И только в конце третьей части Версилов в пространной исповеди перед Аркадием рассказывает о самых затаенных, так сказать, и глубоких фактах своего духовного прошлого, говорит о своем «скитальчестве» и о своей миссии в тогдашней Европе. Природа отношений Версилова к

Ахмаковой, к его «фатуму», этот узел, завязанный в далеком прошлом, разъясняется во всем своем значении только в финале романа. Это приподымание завесы над одним из самых сокровенных углов прошлого Версилова происходит в переломный момент действия, связанный со смертью Макара Ивановича.

Такое важное лицо в действии, как Ламберт, фигурирует преимущественно в воспоминаниях Аркадия Долгорукого о прошлом.

В «Братьях Карамазовых» прошлое героев, как уже отмечалось, частично показано обычным путем в «Истории одной семейки». Однако самое существенное в их прошлом далеко не раскрыто в «Истории». Мы почти ничего не узнаем в ней об отношениях Мити и Катерины Ивановны. С характером этих отношений читатель знакомится уже в самом процессе действия, в «Исповеди горячего сердца», произносимой перед роковой развязкой в ожидании возможного прихода Грушеньки к Федору Павловичу. В «Истории одной семейки» мы узнаем только внешние факты биографии Ивана. История его духовных исканий и борений предстает перед читателем в самой гуще действия, непосредственно предшествующего катастрофе,— в книге «Pro и contra». Характерно, что предыстория Мити и Катерины Ивановны не исчерпывается «Исповедью горячего сердца», но протягивается еще дальше в глубь действия. О деньгах, полученных Митей от Катерины Ивановны, о первом кутеже с Грушенькой на эти деньги, о том, как была отделена и зашита часть денег, мы узнаем только во втором томе, в книге «Предварительное следствие» — в одну из самых драматических минут допроса Мити и раскрытия его «великой тайны». О мотивах, приведших Смердякова к убийству старика Карамазова, мы так же узнаем, как о его прошлом, из его собственной исповеди на третьем свидании с Иваном.

Так и в «Братьях Карамазовых» прошлое героев нерасторжимо входит в самое действие и является существенным фактором его развития.

Итак, роль предыстории в развитии действия у Достоевского сводится к тому, что прошлое героев органически врастает в текущее действие. Действие в значительной мере связано с раскрытием этого прошлого, с

приподыманием завесы над предысторией героев. Напряжение действия у Достоевского во многом поддерживается этой неясностью прошлого и его постепенным обнаружением, а также и его внутренней связью с острыми ситуациями и моментами текущего действия.

Такое изображение Достоевским прошлого его героев внешне связано с традициями романа тайн,— романа Льюиса, Мэтюрина, Ретклиф и др. Темное загадочное прошлое героев, разъясняемое в ходе действия,— существенный ингредиент этого жанра. Отдает огромную дань такой композиции действия и байроническая поэма. Романтический роман Гофмана «Элексир сатаны» строит действие также по этому принципу. Здесь можно назвать и детективную новеллу Эдгара По, романтическую мелодраму и романы Виктора Гюго и т. п. Но это лишь внешний момент,— не нужно забывать и другую сторону дела. Строение действия в романах Достоевского приближает их к тому, что в европейской драматургии XIX — начала XX в. называют принципом аналитической композиции. Ведь действие в романах Достоевского, как в некоторых драмах Ибсена, в большой своей части состоит, о чем говорилось, в постепенном раскрытии прошлого героев через многократное возвращение к нему. Последовательное идейно-психологическое оправдание этих возвращений делает роман Достоевского неизмеримо ближе к «Росмерсгольму», чем к «Тайнам Удольфского замка».

Предварение будущего и сюжетно-тематические повторы

Специфика структуры действия у Достоевского заключается не только в своеобразной функции прошлого, но и в отношениях текущего действия к будущему героев. Сам по себе этот прием традиционен. Уже древние литературные произведения, выросшие в той или иной мере на почве фольклора, знали этот прием. Важнейшее событие действия, его кульминация и развязка предварялись заранее. Автор приподымал отчасти завесу над будущим в форме тех или иных намеков, предчувствий, вещих снов и других предвосхищений будущего. Так, в «Песне о Роланде» Карл, согласившись на

мнимый мир с Марсилием, видит вещий сон: на него бросается косматый медведь, но от медведя Карла заслоняет бросившийся ему на помощь Роланд. Этот сон — предварение кульминации действия: побоища в Ронсевальском ущелии. В «Слове о полку Игореве» затмение солнца и сон Святослава — форма авторского «заглядывания» в будущее, поражение войска Игоря.

Можно иллюстрировать этот прием бесчисленными примерами и из новейшей литературы (сон Татьяны и сон Гринева у Пушкина, сны Анны Карениной у Л. Толстого и т. д.).

Специфика предварения будущего у Достоевского заключается в том, что многообразные формы предварения событий сочетаются у него с умножением кульминаций действия и с повторами как переживаний и впечатлений героев, так и сюжетных ситуаций.

В романе «Преступление и наказание» перед нами несколько кульминаций. Первая — это убийство Раскольниковым старухи-процентщицы и ее сестры Лизаветы. Вторая — признание Раскольникова Соне в убийстве, подслушанное Свидригайловым и отдавшее героя романа во власть человека, преследующего его сестру. Третья — явка Раскольникова с повинной. Кроме того, развязке романа предшествует еще одна кульминация, связанная уже с судьбой Свидригайлова,— это его последнее свидание с Дуней, предсмертная ночь и самоубийство.

Писатель заранее подготовляет восприятие читателем всех этих катастроф. Прежде всего с самого начала романа нависает неизбежность убийства старухи. Читатель это предчувствует с первого посещения бедным голодным студентом богатой ростовщицы. Смутное предчувствие читателя в дальнейшем все более и более поддерживается писателем. Предварение первой кульминации — убийства непрерывно нагнетается. После знаменитого рассказа Мармеладова в трактире и впечатления от квартиры Мармеладовых Раскольников размышляет о судьбе Сони: «Ай да Соня! Какой колодезь однако ж сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает!» Он задумался.— Ну, а коли я соврал, воскликнул он вдруг невольно,— коли дей-

ствительно не подлец человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!» (V, 25). Мысль об убийстве кристаллизуется все более и более, хотя прямо о нем в романе еще не говорится.

Непосредственно за этим следует письмо к Раскольникову его матери — Пульхерии Александровны. В размышлениях героя по поводу этого письма судьба Дуни сопоставляется с судьбой Сони. Нагнетая настроение ожидания катастрофы, Достоевский заставляет Раскольникова вспомнить слова Мармеладова: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова,— ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...» (V, 40). В связи с повтором слов Мармеладова Достоевский отмечает, что прежняя навязчивая мысль Раскольникова является с новой неожиданной силой. Писатель, таким образом, все более и более отрезывает Раскольникову пути отхода с дороги, ведущей к убийству. Впечатление от рассказа Мармеладова и от письма матери становится звеном в цепи, ведущей к убийству.

После встречи на бульваре с девочкой, которую напоили пьяной и которую преследует какой-то жирный франт, Раскольников собирается идти к Разумихину. Но вдруг герой резко меняет свое решение: «...Я к нему... на другой день после *того* * пойду, когда уже *то* * будет кончено и когда все по-новому пойдет...» (V, 46). Перед нами новое напоминание читателю о готовящемся убийстве. Но и на этот раз Достоевский не произносит решающего слова, не говорит об убийстве прямо. Он говорит об этом намеками, подчеркивает слова «*того*», «*то*».

Следует известный сон Раскольникова, в котором он видит забитую насмерть лошадь. Перед нами новый вариант предварения убийства. В размышлениях Раскольникова по поводу этого сна впервые прямо говорится об убийстве, кровавый замысел вычерчивается во всей ясности и определенности. Картина предстоящего убийства старухи-процентщицы выступает с характер-

ными конкретными подробностями: «Боже! — воскликнул он,— да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?» (V, 51).

И только после всех этих многократных повторений и многообразных вариаций в предвосхищении неотвратимого финала следует описание первой кульминации — убийства старухи и Лизаветы. Далее действие устремляется от этой первой кульминации к следующей — признанию Раскольникова в убийстве. Если ранее действие характеризовалось многократными повторами мысли о неизбежности убийства, то теперь оно движется в направлении столь же многократных повторов мысли о неизбежности саморазоблачения Раскольникова. Из чувства самосохранения герой романа лихорадочно старается скрыть следы убийства. Но какая-то сила толкает его на путь саморазоблачения.

Последующий ход действия вплоть до развязки романа заключается в предварении конечного саморазоблачения Раскольникова. Он дает в конторе повод для подозрения против себя своим обмороком в тот момент, когда слышит рассказ об убийстве. Он сам с излишней поспешностью, с неестественной развязностью спешит к следователю Порфирию Петровичу. Он несколько раз стоит на краю саморазоблачения, прежде чем это, наконец, совершается. Только тонкая ниточка отделяет его от признания в убийстве. Вот Раскольников в трактире «Хрустальный дворец» встречается с письмоводителем полицейской конторы Заметовым. Тот вместе с поручиком «Порохом» подозревает Раскольникова. Речь заходит об убийстве старухи и Лизаветы. Раскольников с неслыханным вызовом говорит письмоводителю о том, как бы он поступил в случае, если бы убил, и рассказывает многое из того, что имело место в действительности. У него «засверкали глаза; он ужасно побледнел: верхняя губа его дрогнула и запрыгала. Он склонился к Заметову как можно ближе и стал шевелить губами, ничего не произнося; так длилось с полминуты; он знал, что делал, но не мог сдержать себя. Страшное слово, *как тогдашний запор в дверях, так и прыгало* на

его губах: вот-вот сорвется; вот-вот спустить его, вот-вот только выговорить!» (V, 136—137).

Процесс саморазоблачения Раскольникова до странности похож на процесс его подготовки к убийству и совершение убийства. Напряжение действия поддерживается неустанными подчеркиваниями подобия между подготовкой к убийству, сценой убийства и устремленностью героя к саморазоблачению. После сцены с Заметовым Раскольников идет, сам не зная зачем, в дом, где произошло убийство, входит в пустую квартиру, звонит в колокольчик. «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул во второй, третий раз; он вслушивался и припоминал. Прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось» (V, 143). Перед читателем в новой вариации проходит старое впечатление перед самим убийством, когда Раскольников с замирающим сердцем стоял перед дверью старухи и звонил в колокольчик.

Повторяются в разных вариациях и сны Раскольникова. Первый сон о забитой насмерть кобыленке предварял убийство. Но и сны, следующие за убийством, также связаны с мотивом бесчеловечного избиения или даже и прямо с мотивом убийства. После сцены в конторе с Ильей Петровичем и под явным впечатлением этой сцены Раскольникову снится, что Илья Петрович неистово избивает его хозяйку. В другом сне повторяется обстановка совершенного Раскольниковым убийства, посещение им квартиры старухи, впечатление от лестницы. Раскольников снова убивает старуху во сне.

С третьим вариантом сна связана новая форма предварения конечного разоблачения Раскольникова. Этому сну предшествует неожиданное появление угрюмого мещанина, который произносит роковое слово «убивец!». Этот же мещанин появляется и во сне Раскольникова: он взбирается вверх по лестнице и манит Раскольникова в комнату старухи. Достоевский выдвигает повторные аналогии между действием после убийства и до убийства, между «преступлением» и «наказанием». Важнейшая веха действия на пути Раскольникова к саморазоблачению — это признание Соне в убийстве.

Достоевский подчеркивает растущее в герое романа чувство неотложной необходимости сделать это признание. Особенно мучает Раскольникова вопрос о том, нужно ли Соне сказать, кто убил Лизавету. «Вопрос был странный, потому что он вдруг, в то же время, почувствовал, что не только нельзя не сказать, но даже и отдалить эту минуту, хотя на время невозможно. Он еще не знал почему невозможно; он только почувствовал это, и это мучительное сознание своего бессилия перед необходимостию почти придавило его» (V, 331).

В описании сцены признания снова повторяются впечатления убийства, на этот раз убийства Лизаветы. Раскольников выговаривает слова признания только после большой внутренней борьбы. Он предлагает Соне посмотреть ему в лицо, чтобы она сама догадалась. «И как только он сказал это, опять одно прежнее, знакомое ощущение оледенило вдруг его душу: он смотрел на нее, и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы. Он *ярко запомнил выражение лица Лизаветы, когда он приближался к ней с топором...*» (V, 335). Сцена признания Соне — поворотный в ходе действия момент. После признания Соне окончательное саморазоблачение Раскольникова становится неотвратимым.

Многообразно предваряя явку Раскольникова с повинной, Достоевский показывает психологическую возможность для героя романа и самоубийства. После свидания с Заметовым в трактире, чуть не выдав себя, Раскольников идет затем через мост, но вдруг останавливается, долго стоит у перил и пристально смотрит на воду канала. От этого созерцания его отрывает «одно дикое и безобразное видение», столь знаменательное для Раскольникова в эту минуту. Какая-то женщина с желтым продолговатым испитым лицом и с красноватыми впавшими глазами, стоявшая рядом с ним, неожиданно бросается с моста в воду. Перед последним объяснением с Свидригайловым Раскольников вновь думает о самоубийстве: «Взойдя на мост, он остановился у перил и стал смотреть на воду» (V, 396).

Писатель доводит своего героя до предела, до необходимости окончательного решения. И в этот момент Достоевский надолго оставляет Раскольникова, чтобы заняться вплотную Свидригайловым, в котором так

очевидны точки соприкосновения с Раскольниковым. Писатель временно прерывает рассказ о герое романа в момент наибольшего для Раскольникова кризиса сознания. Именно в этот момент он принимает окончательное решение. Но этот процесс непосредственно не показывается. Вместо него перед нами проходит предпоследняя кульминация романа, последние тяжелые страницы истории Свидригайлова — сцена с Дуней и самоубийство. Но это — не только страницы истории Свидригайлова, это прообраз возможной конечной судьбы Раскольникова. Последний уже после финала со Свидригайловым говорит Дуне: «...видишь, сестра, я окончательно хотел решиться и много раз ходил близ Невы; это я помню. Я хотел там и покончить, но... я не решился» (V, 421).

Решение Раскольникова явиться с повинной — это необходимость, которая окончательно определяется и нависает над судьбой героя. Но даже после исполнения завета Сони — поцеловать землю, которую он осквернил,— Раскольников, придя в полицейскую контору, чтобы дать показание на себя, отдать себя в руки правосудия, услышав о самоубийстве, не находит в себе решимости признаться. Он выходит из конторы, не давши показаний. И только встретившись при выходе со взглядом Сони, возвращается и делает, наконец, свое признание. Мысли Раскольникова о самоубийстве даны во внутреннем сопоставлении с судьбой Свидригайлова. Разные исходы у них знаменуют коренное отличие их характеров: для Раскольникова — практического гуманиста — возможно и обязательно, по замыслу Достоевского, возрождение к «живой жизни», для Свидригайлова — индивидуалиста с опустошенным сознанием — такой возможности нет.

В «Идиоте», как и в «Преступлении и наказании», несколько кульминаций. Первая кульминация — вечер у Настасьи Филипповны, ее разрыв с Тоцким и уход с Рогожиным. Вторая кульминация — покушение Рогожина на Мышкина. Третья — исповедь Ипполита и покушение его на самоубийство. Четвертая — свидание Аглаи и Настасьи Филипповны. Наконец, пятая и последняя — убийство Рогожиным Настасьи Филипповны. Все кульминации строго связаны единою нитью, при-

чем первые четыре предваряют конечную катастрофу — убийство Настасьи Филипповны. Это предварение в многообразных эмоционально-смысловых формах проходит через весь текст романа.

В первый раз мотив убийства звучит в главе, рассказывающей о вечере, устроенном на квартире, снятой для Настасьи Филипповны Тоцким. Идет речь о том, что Ганя может зарезать из-за денег. Затем переходят к обобщениям. Не только у Гани свирепая жажда денег. Многие подобные ему охвачены этой жаждой. Царит какая-то лихорадка наживы, обогащения, которая стирает всякие моральные преграды. «Нет, теперь я верю,— говорит Настасья Филипповна,— что этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики! А то намотает на бритву шелку, закрепит, да тихонько сзади и зарежет приятеля, как барана, как я читала недавно» (VI, 145—146).

В начале второй части впервые говорится о «преследующих» глазах Рогожина. Затем сцена у Лебедева. Спор дяди и племянника. Первые штрихи в обрисовке фигуры племянника Лебедева. Снова мотив убийства в его широком социально-моральном аспекте. Речь идет о зверском убийстве семейства Жемариных. Акцентирован момент морального распада. Лебедев прямо называет своего племянника «вторым убийцей второго семейства Жемариных» (VI, 171). Посещение Мышкиным дома Рогожина. В гостиной князь во время диалога с Рогожиным случайно схватывает со стола садовый нож. Всячески обыгрывается сцена с ножом и возникает еще неясное подозрение в отношении Рогожина. Далее эпизод с картиной Гольбейна. Рогожин говорит, что от созерцания этой картины вера пропадает. В связи с этим Мышкин рассказывает о случае, о котором ему однажды привелось услышать: один крестьянский парень зарезал другого из-за серебряных часов, зарезал с «горькой молитвой про себя: „Господи, прости ради Христа!“». Мотив убийства переводится таким образом в совершенно новый смысловой регистр. Но опять-таки этот мотив внутренне связывается с образом Рогожина.

Далее следует описание темного и смутного душевного состояния князя, его томительных предчувствий. Мышкин, взявший было билет, чтобы ехать в Павловск, неожиданно возвращается. Он хочет посмотреть на один предмет в магазине. Этот предмет — нож, но Достоевский на этот раз его не называет. Снова появляются преследующие глаза Рогожина. Мышкин идет к дому на Петербургской, где живет Настасья Филипповна. Он неожиданно вспоминает племянника Лебедева — «в виде того убийцы, о котором давеча упомянул сам Лебедев...» (VI, 201). Приближается момент катастрофы — покушения Рогожина на Мышкина. Усиливаются подозрения в отношении Рогожина,— возникает предположение о его способности к убийству. Но кого собирается убить Рогожин — Мышкина или Настасью Филипповну,— об этом не говорится. Князю вдруг припоминается картина Гольбейна, впечатление от нее. Это впечатление включается в один эмоционально-смысловой ряд с мыслью об убийстве. Новое упоминание о преследующих глазах Рогожина. Князь, идя с Петербургской, раскаивается в своих подозрениях против Рогожина. Но ему опять вспоминается нож на столе у последнего. И после этого, наконец, описание покушения Рогожина на убийство Мышкина.

Сцена на балконе дачи Лебедева с четырьмя молодыми людьми, пришедшими за наследством Павлищева. Евгений Павлович вспоминает речь знаменитого адвоката, оправдывавшего убийство шестерых. Речь заходит о полной шаткости моральных понятий, о моральном хаосе среди тогдашней молодежи, и это сопрягается с мотивом убийства. Лизавета Прокофьевна в своей страстной филиппике против четверки молодых людей прямо в глаза приписывает Бурдовскому способность зарезать другого.

С образом Ипполита также связывается, хотя и косвенно, мысль об убийстве. Сопоставляются выходки Ипполита с делами Горского и Данилова, известных в то время убийц. В признаниях самого же Ипполита звучит мотив «насмешливой природы», создавшей совершенное существо, из-за которого, однако, пролилось и проливается море крови. Этот мотив «насмешливой природы», природы разрушительницы своеобразно

вплетается в ряд меняющихся и повторно-возникающих смыслов, связанных с мотивом убийства.

Исповедь Ипполита — третья кульминация в романе — представляет собой в сущности отдельную историю, имеющую свою самостоятельную сюжетно-тематическую ось: переживания человека, приговоренного к смерти неизлечимой болезнью. Однако Достоевский направляет эту историю в основное русло действия. На террасе у князя среди гостей присутствует Рогожин. Во время речи Лебедева Ипполит засыпает. Когда он проснулся, то сразу обратил внимание на Рогожина. Это акцентировано в тексте. «...А! Рогожин! Я видел его сейчас во сне, прошептал он князю, нахмурившись и кивая на сидевшего у стола Рогожина» (VI, 337). Существенно то, что с повторяющейся темой «насмешливой природы», «глухой и немой силы», «машины новейшего устройства», «поглотившей Великое Существо», сопрягается в исповеди Ипполита образ Рогожина. То понимание природы, которое развивает Ипполит, родилось у него, по его словам, под впечатлением картины Гольбейна «Снятие со креста», которую увидел Ипполит при посещении дома Рогожина. Упоминание об этом посещении и о Гольбейне возвращает нас ко всему мрачному впечатлению от рогожинского жилища и к словам Рогожина о том, что от этой картины «вера пропадает».

Достоевский акцентирует созвучие между мрачными думами Ипполита и фигурой Рогожина. Ипполит рассказывает о посещении его Рогожиным. На самом деле это было бредовое видение, но он принимает его за подлинную действительность. Раньше, в связи с своим посещением дома Рогожина, Ипполит характеризует его жизнь как полную противоположность своей. «Дом его поразил меня, похож на кладбище, а ему, кажется, нравится, что, впрочем, понятно, такая полная непосредственная жизнь, которою он живет, слишком полна сама по себе, чтобы нуждаться в обстановке» (VI, 359). Ипполит явно имеет в виду, что «полная непосредственная жизнь» Рогожина есть его жизнь, захваченная страстью к Настасье Филипповне. Но под впечатлением ночного видения Рогожина у Ипполита складывается. по его словам, «его последнее убеждение» в необходимо-

сти самоубийства: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, обижающие меня формы» (VI, 363).

В «Моем необходимом объяснении» перед нами перекличка разных мотивов и значений. В этой перекличке Достоевский связывает отдельные, относительно самостоятельные сюжетные линии: Мышкин — Рогожин — Настасья Филипповна — Аглая, с одной стороны, и Ипполит,— с другой. Но самое существенное то, что здесь наиболее отчетливо во всем романе предощущается трагедия, ожидающая главных действующих лиц. Фигура Рогожина с его загадочной усмешкой и с его мрачной страстью к Настасье Филипповне в контексте исповеди Ипполита снова напоминает читателю о неизбежности рокового финала.

Далее Достоевский подготовляет очередную кульминацию — встречу Настасьи Филипповны и Аглаи. Эта кульминация — поворотный пункт в ходе действия. В роковом столкновении двух соперниц князь становится на сторону Настасьи Филипповны. За этим столкновением окончательная катастрофа и развязка романа: бегство Настасьи Филипповны из-под венца с Мышкиным и убийство ее Рогожиным. В предварении трагического финала между исповедью Ипполита и заключительной сценой в доме Рогожина важную роль играют письма Настасьи Филипповны к Аглае. В них отчетливо проявляется не только предчувствие, но прямо предвидение своей грядущей гибели. Снова является мрачный облик Рогожина, его преследующие глаза. Пред взором Настасьи Филипповны проходит не только картина грядущего убийства, но и обстановка этого убийства. «...Я уже почти не существую, и знаю это; бог знает, что вместо меня живет во мне. Я читаю это каждый день в двух ужасных глазах, которые постоянно на меня смотрят, даже и тогда, когда их нет передо мною. Эти глаза теперь молчат (они все молчат), но я знаю их тайну. У него дом мрачный, скучный, и в нем тайна. Я уверена, что у него в ящике спрятана бритва, обмотанная шелком, как и у того, московского убийцы; тот тоже жил с матерью в одном доме и тоже перевязал бритву шелком, чтобы перерезать одно горло» (VI, 402). И на этот раз перед нами не только выра-

тают отдельные характерные подробности надвигающегося убийства, но происходит смыкание с различными вариациями темы убийства, выдвигавшимися в предшествующем ходе действия. Трагическая обреченность Настасьи Филипповны предстает во всей своей неотвратимости.

Перед четвертой кульминацией — свиданием Аглаи с Настасьей Филипповной — выдвигается снова в ходе действия фигура Ипполита. Он, влюбленный в Аглаю, выступает зловещим вестником перед князем о предстоящем фатальном свидании двух соперниц. Наконец, перед последней кульминацией — еще раз напоминается о предстоящей кровавой развязке. Опять мотив глаз Рогожина. Отпевают умершего генерала Иволгина. Лебедев вдруг спрашивает князя: « — Кого ищете-с? — Так, ничего, мне показалось...— Не Рогожина? — Разве он здесь? — В церкви-с.— То-то мне как будто его глаза показались,— пробормотал князь в смущении...» (VI, 515—516).

В исповеди Ипполита Рогожин является в бреду. Здесь он и его глаза возникают как тень. Но везде призрак Рогожина знаменует приближение неотвратимой финальной катастрофы.

Патетическое и смешное в действии романов Достоевского

Для понимания Достоевского важно рассмотрение действия его романов и в свете той литературной традиции, которая стремится не только к сочетанию противоположностей в окраске картин жизни, но и к резкому заострению этих противоположностей, к разрушению обычной меры в их синтезе. И в этом случае для нас важно отметить, что такая тенденция характеризовала уже произведения, восходящие к фольклорным источникам. Так, в одной английской рождественской мистерии рядом с патетическими сценами поклонения младенцу в яслях мы видим комически-буффонные сцены. Пастух Мак крадет из стада ягненка, пеленает его, как дитя, и кладет в ясли. Перед нами своеобразное комическое снижение и прямое пародирование патетических сцен мистерии.

Этот принцип сочетания и заострения противоположностей от средневековой мистерии переходит, как широко известно, в драматургию Шекспира. Его мы видим и в драматургии барокко XVII в., например, в драматургии Кальдерона.

Принцип заострения противоположностей и их синтез мы находим далее в сентиментализме XVIII в. и в романтической драме и литературе начала XIX в. В особенности для нас любопытны в этом отношении романы Стерна и Жана Поля Рихтера, сочетающие сцены, окрашенные возвышенным чувством, и сцены комически-гротескные. Романтические «Записки кота Мура» Гофмана составляют прямой синтез двух противоположных планов и не только в смысле сочетания фантастического и реального, но и в смысле сочетания патетического и комически-буффонного. В русской литературе такую двуплановость патетического и комического мы находим в ряде произведений Гоголя.

У Достоевского наряду с патетикой мы нередко имеем не только сцены скандалов, но и наблюдаем моменты грубого буффонного комизма, шутовства и паясничания. Комическое снижение подчас имеет у него своей функцией прямое пародирование патетического. Однако такое пародирование в конечном счете заостряет патетическое.

В романе «Преступление и наказание» звучащая вначале тема Мармеладова резко выступает на фоне обстановки, отмеченной чертами чего-то разнузданно-комического, грязно-цинического и безобразного. Рассказ Мармеладова проходит в распивочной под аккомпанемент пьяных криков, безобразной ругани и смеха. Мармеладов в середине рассказа прерывает свою речь вопросом к Раскольникову: «Жаль вам теперь меня, сударь, аль нет? Говори, сударь, жаль, али нет? Хе, хе, хе, хе!...— Да чего тебя жалеть-то? — крикнул хозяин, очутившийся опять подле них. Раздался смех и даже ругательства. Смеялись и ругались слушавшие и не слушавшие, так, глядя только на одну фигуру отставного чиновника» (V, 21).

Раскольников приводит пьяного Мармеладова на квартиру. Больная, полусумасшедшая Катерина Ивановна в исступлении бьет и таскает мужа за волосы.

«Мармеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках.— И это мне в наслаждение! И это мне не в боль, а в нас-лаж-дение, ми-ло-сти-вый го-сударь,— выкрикивал он, потрясаемый за волосы и даже раз стукнувшись лбом об пол» (V, 24). Но эта сцена физического и морального истязания Мармеладова сопровождается насмешливо-цинической реакцией грязных жильцов квартиры Липпевехзель. «...Внутренняя дверь отворилась настежь, и из нее выглянуло несколько любопытных. Протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками, с трубками, в ермолках. Виднелись фигуры в халатах и совершенно нараспашку, в летних до неприличия костюмах, иные с картами в руках. Особенно потешно смеялись они, когда Мармеладов, таскаемый за волосы, кричал, что это ему в наслаждение» (V, 24).

В последующем ходе действия раздавленного лошадьми Мармеладова приносят домой. Он умирает. Но и его предсмертные минуты опять-таки сопровождаются комически безобразными аккордами. «Меж тем комнаты наполнились так, что яблоку упасть было негде... из внутренних комнат высыпали чуть не все жильцы г-жи Липпевехзель...» (V, 148). Между Катериной Ивановной и хозяйкой-немкой разгорается схватка. Низменные чувства жильцов подогреваются этой ссорой между двумя женщинами: («...За дверью действительно раздался смех и крик: „сцепились!“» (V, 149). Так, комически-безобразное и цинически-шутовское составляет неизбежный антураж смерти Мармеладова и служит одним из существенных условий создания драматического напряжения этой сцены.

То же мы можем наблюдать и в развитии трагической темы Раскольникова вплоть до его явки с повинной. После убийства старухи Алены Ивановны и Лизаветы следует сцена в конторе, связанная с серьезными подозрениями в отношении Раскольникова. Однако вначале рисуется комически-буффонный эпизод с пышной дамой в голубом платье, немкой — содержательницей притона Луизой Ивановной. Комически-гротескный внешний облик этой дамы, ее брошка величиной с блюдечко, ее необъятное платье, занявшее чуть ли не половину комнаты, вместе с крепкой русской отборной ру-

ганью по ее адресу Ильи Петровича создают комически-безобразный эффект, резко оттеняющий нарастание драматического напряжения.

Комически-безобразное и шутовское сопровождает и дальнейшие моменты трагической судьбы Раскольникова. Когда он признается Соне в убийстве, она, охваченная ужасом, заклинает его: «Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: „я убил“ Тогда бог опять тебе жизни пошлет» (V, 342).

Раскольников точно выполняет завет Сони — поцеловать землю, пред которой он согрешил. Он идет на Сенную, место его обыкновенных скитаний и мрачных дум об убийстве. «Он вошел на Сенную. Ему неприятно, очень неприятно было сталкиваться с народом, он не шел именно туда, где виднелось больше народу... В толпе безобразничал один пьяный: ему хотелось плясать, но он все валился на сторону...» Раскольников «стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастием. Он встал и поклонился в другой раз.— Ишь нахлестался! — заметил подле него один парень. Раздался смех» (V, 428). Таким образом, вершина патетического по линии Раскольникова обставляется пьяным безобразием, смехом и издевательскими криками по адресу героя романа.

Тема Свидригайлова, так тесно соприкасающаяся с темой Раскольникова, также включает в себя и комически-шутовское начало, делающее еще более ощутимым ее трагический пафос. После напряженного драматизма сцены последнего свидания с Дуней, Свидригайлов проводит вечер в похождениях «по разным трактирам и клоакам». Трактирная певица Катя поет лакейскую песню о том, что «кто-то подлец и тиран начал Катю целовать». Свидригайлов поил и Катю, и шарманщика, и песенников, и лакеев, и двух каких-то писаришек. С этими писаришками он связался собственно потому, что оба они были с кривыми носами: у одного нос шел криво вправо, а у другого криво влево» (V, 406). Писаришки увлекают его в какой-то увеселительный сад.

«Хор скверных песенников и какой-то пьяный мюнхенский немец в роде паяца, с красным носом, но отчего-то чрезвычайно унылый, увеселяли публику. Писаришки поссорились с какими-то другими писаришками и затеяли было драку» (V, 406).

Итак, и вокруг Свидригайлова Достоевский нагнетает впечатление комически-уродливого, скандального, паяснического. Свидригайлов проводит свою последнюю страшную ночь в сквернейшей грязной гостинице, в сущности в каком-то ночном притоне. Но и на фоне этой ночи, среди страшных видений поруганных и развращенных малолетних девочек, выступает в то же время и комическое. В соседнем номере слышен какой-то шум. Свидригайлов смотрит в щелку. Снова буффонада.

Наконец, описание самоубийства Свидригайлова. Оно выдержано в тонах предельного снижения. Рисуется ультрапрозаическая обстановка. Самоубийство поэтому проходит здесь как какой-то фарс, как пародия на смерть. Как будто то комически-отвратительное, что сопутствовало Свидригайлову, окрашивает трагическую тему смерти.

Любопытные примеры сочетания патетического и комического, переходящего в пародию, дает роман «Бесы». В этом романе, патетика которого, как и других романов Достоевского, поднимается на самый высокий гребень, комически-сниженное, пародийное получает необычайно широкие размеры. Атмосфера сплетен и скандалов пронизывает весь роман. Заранее принятый обличительный, развенчивающий и разоблачающий тон рассказчика-хроникера вносит в повествование резко комическое начало.

В главе «Чужие грехи» перед читателем появляется героиня романа — Лиза Тушина. При встрече с ней Степан Трофимович «схватил ее руку, протянутую к нему, и благоговейно поцеловал ее. Он глядел на нее как бы с молитвой и не мог выговорить слова» (VII, 89). С Лизой Тушиной в романе начинает явственно звучать высокая, патетическая тема любви. Уже при первом выходе Лизы на сцену ее сопровождает Маврикий Николаевич, олицетворение преданной до самопожертвования любви к героине романа. Да и сам рассказчик оказывается одержимым тайной любовью к ней.

Вслед за сценой встречи на улице Степана Трофимовича и рассказчика с Лизой Тушиной идет первая сцена у Кириллова, первый диалог его на тему о преодолении страха смерти, о человеко-божестве. Звучит богоборческая тема, вносящая свою долю в патетику романа. Но возвышенные ноты вступления в действие Лизы и затем Кириллова резко прерываются неожиданным появлением капитана Лебядкина во всем его пьяном безобразии. Под стать грязи и комическому безобразию его облика и чудовищные стишки Лебядкина:

Любви пылающей граната
Лопнула в груди Игната
И вновь заплакал горькой мукой
По Севастополю безрукий.

(VII, 98)

С этими стишками тема любви, развернутая в патетическом тоне, неожиданно получает пародийное освещение. В Лизу, трагически одержимую страстью к Ставрогину, оказывается влюбленным и капитан Лебядкин.

Источником его «поэтического вдохновения» является именно она. В самом факте любви Лебядкина к героине романа начинает звучать нота какого-то издевательства, резко диссонирующая с трагической обреченностью Лизы. Даже первый выход героини на сцену в костюме наездницы пародийно перекликается с таким четверостишием:

И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок.
Улыбается ласково мне
Аристократический ребенок.

(VII, 98)

В главе «Хромоножка» в действие вступают Шатов и Лебядкина-Хромоножка. Обе эти фигуры выдержаны до конца в тоне высокой патетики. С первого появления их на сцене слышна прелюдия их трагической судьбы. Обе эти фигуры неотделимы от темы России и патетики этой темы. Но вот новое выступление капитана Лебядкина. Он читает свою басню «Жил на свете таракан». В его бессвязных комментариях к басне проходит в искаженном и деформированном виде тема России — эта

сюжетно-тематическая магистраль романа «Бесы». «Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему? Сударыня! по-моему, Россия есть игра природы, не более!» (VII, 146). В рассуждениях Лебядкина пародируется не только патетика темы России, но и патетика темы богоборчества. Басня о таракане это и безобразно искаженное отражение богоборчества и духовного бунта Кириллова.

Непосредственному выходу Ставрогина на сцену предшествует появление Петра Верховенского. Его развязно-веселая скороговорка, самоуверенно-бойкая манера говорить и держаться, шутовство так же резко оттеняют драматически-напряженную сюжетную ситуацию: ответ Ставрогина на затаенное ожидание Лизы, на прямой вопрос матери о его действительных отношениях с Хромоножкой. Момент резкого снижения патетики образа Ставрогина — этого загадочного «принца Гарри», «премудрого змия» — следует дальше в пощечине Шатова. Писатель подчеркивает особое безобразие этой пощечины: «Шатов и ударил-то по-особенному, вовсе не так, как обыкновенно принято давать пощечины, если только так можно выразиться, не ладонью, а всем кулаком, а кулак у него был большой, веский, костлявый, с рыжим пухом и с веснушками. Если бы удар пришелся по носу, то раздробил бы нос...» (VII, 169).

Главы «Ночь первая» и «Ночь вторая» выдвигают Ставрогина на первый план трагического действия, но посещение его Верховенским снова вносит ноту шутовства. Далее ночное путешествие Ставрогина, сцена у Кириллова. Ставрогин приглашает Кириллова быть секундантом на предполагаемой дуэли с Гагановым. В разговоре неизбежно всплывает мысль о задуманном самоубийстве Кириллова. Тема смерти встает во всем своем трагизме. Но рассуждения Ставрогина резко снижают трактовку этой темы и доводят ее до крайнего цинизма. «Я, конечно, понимаю застрелиться,... — я иногда сам представлял, и тут всегда какая-то новая мысль: если бы сделать злодейство, или, главное, стыд, то есть позор, только очень подлый и... смешной, так что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет, и вдруг мысль: „Один удар в висок и ничего не

будет". Какое дело тогда до людей, и что они будут плевать тысячу лет, не так ли?» (VII, 194).

После сцены ночью на мосту с Федькой Каторжным, в которой ожидание трагической развязки поднимается на более высокую ступень, сцена у Лебядкиных. Снова тема смерти, но в шутовской интерпретации капитана, в буффонаде его комически-серьезных рассуждений. С пародированием патетики смерти сплетается снова пародирование темы России: «...я прочел в газетах биографию об одном американце. Он оставил все свое огромное состояние на фабрики и на положительные науки, свой скелет студентам, в тамошнюю академию, а свою кожу на барабан, с тем чтобы денно и нощно выбивать на нем американский национальный гимн. Увы, мы пигмеи сравнительно с полетом мысли Северо-Американских Соединенных Штатов; Россия есть игра природы, но не ума...» (VII, 218).

Далее вновь комически-искаженно отражается патетика темы любви: «...даже вошь и та могла бы быть влюблена, и той не запрещено законами» (VII, 219). И опять нелепые стишки:

Краса красот сломала член,
И интересней вдвое стала.
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало.

(VII, 219)

В последующих главах — бурное нарастание драматизма. Решается трагическая судьба Лизы, которая безоглядно идет за Ставрогиным, публично объявившим о своем браке с Хромоножкой. Решается и трагическая участь Шатова, убийство которого после сцены «У наших» Петр Верховенский окончательно готовит. Но этот драматический узел романа, одна из важнейших его кульминаций, сопровождается скандальнейшей свистопляской. Ряд сцен в этих главах выдержан в тонах чего-то предельно развязного и бесстыдного.

Роль комически-буффонного в оттенении трагического в особенности ясно сказывается в истории мальчика-самоубийцы: домашние поручили ему съездить в город и сделать покупки для сестры-невесты, но он про-

кутил деньги и после этого застрелился в гостинице. Шумная кавалькада развеселых кавалеров и дам едет в гостиницу, чтобы посмотреть на самоубийцу. «Все наши рассматривали с жадным любопытством. Вообще в каждом несчастии ближнего есть всегда нечто веселящее посторонний глаз — и даже кто бы вы ни были...». «Лямшин, ставивший себе за честь разыгрывать шута, стянул с тарелки кисточку винограду, за ним смеясь другой, а третий протянул было руку и к шато-д'икему... Всеобщее веселье, смех и резвый говор в остальную половину дороги почти вдвое оживились» (VII, 270).

В главе «Законченный роман» единство патетической и комически-снижающей тональности романа также выступает с совершенной очевидностью. С одной стороны, перед нами предельное напряжение в развитии трагической судьбы Лизы, с другой — выдвижение чего-то смешного, шутовского. Лиза говорит своему развенчанному герою: «Я вам должна признаться, у меня тогда, еще с самой Швейцарии, укрепилась мысль, что у вас что-то есть на душе ужасное, грязное и кровавое, и... и в то же время такое, что ставит вас в ужасно смешном виде. Берегитесь мне открывать, если правда: я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь» (VII, 427).

Вернувшись после убийства Шатова на квартиру Кириллова, чтобы присутствовать при самоубийстве последнего, Верховенский с непомерной жадностью набрасывается на вареную курицу с рисом. «Кириллов с злобным отвращением глядел на него неподвижно, словно не в силах был оторваться» (VII, 498).

После всей патетики предсмертных высказываний Кириллова о человеке-боге и самоубийстве, перед подписанием продиктованной ему Верховенским бумаги о взятии на себя вины в убийстве Шатова он неожиданно делает цинические выверты: «Стой! я хочу сверху рожу с высунутым языком... Я хочу из-ругать...» (VII, 506). Здесь отчетливо видно, что шутовское, циническое не только сопровождает у Достоевского патетическое, но является существенным ингредиентом нарастания трагического. До конца романа Достоевский пронизывает патетическое насмешливой, ирonически-

снижающей нотой. Самоубийство главного героя дается в тоне сухого протокола. Но даже сквозь язык этого протокола чувствуется ироническая концовка в духе Гейне: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей».

Эпилог у Достоевского

Эпилог в романе обычно подводит итоги действия и намечает перспективу будущего героев уже за рамками действия. Какую роль играет эпилог у Достоевского?

В эпилоге «Преступления и наказания» открывается новая страница жизни Раскольникова. Отношения Раскольникова с Соней радикально меняются, и вместе с переворотом в чувствах героя, с новым светлым порывом подлинной любви к Соне, совершается обновление и возрождение героя. «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа,— но теперешний рассказ наш окончен» (V, 447). Таким образом, после кризиса в жизни и сознании главного героя романа начинается для него новый цикл жизни.

Роман «Идиот», кончающийся духовной прострацией Мышкина и убийством Настасьи Филипповны, содержит, однако, в эпилоге зерно нового цикла жизни, связанного с отдельными второстепенными для основной части романа лицами. Так, в частности, еще в ходе действия писатель отмечал не раз обаяние и высокие нравственные качества Веры Лебедевой. В эпилоге мы узнаем, что Евгений Павлович находится в переписке с Колей Иволгиным — гимназистом. Но, как тут же добавляет писатель, «...Евгений Павлович, кроме Коли, посылает и еще одно письмо одному лицу в Петербурге с самым подробнейшим и интимнейшим изложением состояния болезни князя в настоящий момент. Кроме самого почтительного изъявления преданности, в письмах этих начинают иногда появляться (и все чаще и чаще) некоторые откровенные изложения взглядов, понятий,

чувств,—одним словом, начинает проявляться нечто похожее на чувства дружеские и близкие. Это лицо, состоящее в переписке (хотя все-таки довольно редкой) с Евгением Павловичем и заслужившее его внимание и уважение, есть Вера Лебедева» (VI, 540). И далее писатель объясняет, что эти отношения завязались «в связи с историей с князем, когда Вера Лебедева была поражена горестью до того, что даже заболела» (VI, 540). Это беглое упоминание о связи Евгения Павловича и Веры знаменательно. Достоевский явно подчеркивает внутреннее сближение Радомского и Веры. Евгений Павлович принимает один из заветов Мышкина, берет на себя отчасти дело его жизни. Во всяком случае здесь возможность нового цикла развития, тема нового романа.

Построение эпилога как создание перспективы новой жизни особенно наглядно в романе «Подросток». В главе «Заключение» Аркадий Долгорукий так говорит о самом себе: «Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания» (VIII, 468). Не менее важно и другое. Аркадий говорит о своих отношениях со столь любимой им Катериной Ахмаковой: «Теперь Катерина Николаевна за границей; я виделся с нею перед отъездом и был у ней несколько раз. Из-за границы я уже получил от нее два письма и отвечал на них. Но о содержании наших писем и об том, о чем мы переговорили, прощаясь перед отъездом, я умолчу: это — уже другая история, совсем новая история, и даже, может быть, вся она еще в будущем» (VIII, 468). Об этой «новой истории» читатель может отчасти догадываться на основании тех встреч Катерины Николаевны и Аркадия, когда они говорили с необыкновенным чисто юношеским восторженным доверием друг к другу, как «студенты». Во всяком случае, перед нами опять начало нового цикла жизни, широкая открывающаяся даль. В свете этой перспективы иным выглядит и Версилов. Аркадий рассказывает, что мама «садится около него и говорит ему, всего чаще шопотом. Он слушает с улыбкою, гладит ее волосы, целует ее руки, и самое полное счастье светится на лице его» (VIII, 467).

Наконец, указанные принципы построения эпилога претворяются и в романе «Братья Карамазовы». И здесь после убийства Федора Павловича и суда над Митей, который «не убил, но хотел убить», в финале романа открывается возможность возрождения для Мити. Такую возможность он сам уже и раньше чувствовал:

> Чтоб из низости душою
> Мог подняться человек,
> С древней матерью-землею
> Он вступи в союз навек.
>
> (IX, 108)

Глубокое символическое значение имеет заключительная глава «Похороны Илюшечки. Речь у камня». Исключительно важно, что здесь выступают дети, это олицетворенное будущее. Здесь перед нами завязь целого ряда судеб и циклов жизни. Речь Алеши, этого первого героя Достоевского, вся судьба которого еще впереди, обращена именно к детям. «Ах, деточки, ах, милые друзья, не бойтесь жизни! Как хороша жизнь, когда что-нибудь сделаешь хорошее и правдивое!» (X, 436). Так и в последнем романе, вслед за изображением страшного «лика мира сего», мучительного кризиса сознания, падений в бездны «идеала содомского»,— начало новой жизни, озаренной светом добра.

Итак, в основе эпилога Достоевского лежит страстная устремленность к преодолению того разрыва, раскола, раздвоения человека и его жизни в современном писателю мире, которые он с такой огромной силой показал в своих произведениях. Несомненно, что эпилог и у других великих писателей заключает семена новой жизни, завязи новых судеб. Но у Достоевского он — выход из пещеры, где прикованы платоновские узники, на вольный свет.

Послесловие

Имя автора этой книги Николая Максимовича Чиркова (1891—1950) до настоящего времени было почти неизвестно в литературоведческих кругах. Его, талантливого исследователя русской и зарубежной литературы, замечательного лектора, чудесного человека, знали и по достоинству высоко ценили лишь сослуживцы по Московскому областному педагогическому институту им. Н. К. Крупской, где он работал с 1936 г. до своей безвременной смерти, и влюбленная в него студенческая масса.

Научные интересы Н. М. Чиркова были весьма многообразны. Он разработал и читал общие курсы по зарубежной литературе различных эпох: средневековья, Возрождения, нового и новейшего времени. Наряду с этим он читал спецкурсы по творчеству величайших русских писателей — Л. Толстого и Достоевского. Все работавшие с Николаем Максимовичем живо помнят его блестящие доклады на заседаниях кафедры: «Шекспир и Ибсен» (на эту тему в 1943 г. им была защищена кандидатская диссертация), «Генрик Ибсен и Август Стриндберг», «Русская тема в шведской литературе», «Стриндберг и Л. Толстой», «Стриндберг и Чернышевский». Ряд интереснейших докладов сделал Н. М. Чирков о проблематике творчества и художественном мастерстве Достоевского.

Нужно сказать об одной особенности Н. М. Чиркова, которая объясняет кажущееся таким странным отсутствие принадлежащих ему печатных работ (только в 1956 г., посмертно, был опубликован в «Ученых записках» кафедры зарубежной литературы МОПИ один из многочисленных докладов — «Стриндберг и русская литература»). Страстно отдававшийся новым и но-

вым, теснившим его ум научным замыслам, Н. М. Чирков неизменно откладывал подготовку к печати созданных им вчерне работ. К сожалению, заняться приведением в порядок этих материалов сам Николай Максимович так и не успел.

Публикуемая книга составляет часть большого труда о Достоевском, который создавался Н. М. Чирковым более двадцати лет и был представлен во второй половине 40-х годов на соискание ученой степени доктора филологических наук. Несмотря на положительные отзывы о диссертации предполагаемых оппонентов (Л. П. Гроссмана и В. Я. Кирпотина), Николай Максимович не получил возможности защитить ее: всем известна неблагоприятная для изучения Достоевского обстановка, которая сложилась в те годы. До иных времен Н. М. Чирков не дожил. Поняв безуспешность попыток защитить тогда свою работу о Достоевском, Николай Максимович принялся за другую докторскую диссертацию — об Августе Стриндберге. Завершить эту работу ему уже не удалось: внезапная смерть положила конец всем его начинаниям и свершениям.

В заключение нужно сказать, что Н. М. Чирков отнюдь не претендовал на исчерпывающее рассмотрение всех стилевых черт творчества Достоевского. Он ограничил себя лишь некоторыми из них. Однако значительность выделенных им черт для общего понимания стиля великого писателя и ценность проведенного анализа придают предлагаемой книге тот большой интерес, который, как нужно надеяться, она и вызовет у широкого круга читателей.

Г. Абрамович

СОДЕРЖАНИЕ

Н. М. Чирков

О стиле Достоевского

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
Академии наук СССР

Редактор Издательства *Е. В. Белова*
Художник *Ю. Б. Кафенгауз*
Технический редактор *А. П. Ефимова*
Корректоры *О. М. Кропп, Б. И. Рывин*

Сдано в набор 12/III 1964 г. Т 06157.
Подписано к печати 16/IV 1964 г. Формат $84 \times 108^1/_{32}$
Печ. л. 10 (5) 8,2 усл. л.
Уч.-изд. л. 7,8 Тираж 4000 экз.
Темплан № 360, 1964 г. Изд. № 1807/64.
Тип. зак. № 345
Цена 31 коп.

Издательство «Наука»
Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства «Наука»
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10